



театарски гласник

21

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Број 21

ЈАНУАРИ 1983

СКОПЈЕ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Издавач:

Драмски театар — Скопје

Печати:

Графички завод „Гоце Делчев“
— Скопје

Адреса:

Драмски театар (за Театарски
гласник) Шекспирова 15, 91000
Скопје

Цена:

10 динари

Жиро-сметка:

40100-603-149

Тираж:

1.000 примероци

СОДРЖИНА

И. Милчин: ПРВИТЕ ПРЕТСТАВИ ВО СЛОВОДА —	3
И. Адијевски: ДЕБАР 1945 — ДРАМА „ПАРТИЗАН-СКА МАЈКА“ — — — — —	4
П. Константинов: ДА СЕ ПОЧНИ ТАА КОРИСНА РАБОТА — — — — —	5
ТЕАТАРСКИ ВРЕМЕПЛОВ — — — — —	5
Т. Османли: УСПЕШНА ФОРМУЛА — НЕКОНВЕНЦИОНАЛНОСТ — — — — —	6—11
ТЕАТАРСКИ ВРЕМЕПЛОВ — — — — —	11
Р. Стефановски: НАРОДНОТО ПОЗОРИШТЕ ВО СКОПЈЕ 1918—1922 — — — — —	12—24
В. Донева: ВЕЛИКА... ВЕЛИКА — — — — —	25
Б. Иванов: СОВРЕМЕНА ДРАМА И ТЕАТАР ВО МАКЕДОНИЈА — — — — —	26—30
ТЕАТАРСКИ ВРЕМЕПЛОВ — — — — —	30
Т. Момировски: ЗА ЖИВОТОТ И ДЕЛОТО НА ИВАН МАЗОВ — — — — —	31—34
ТЕАТАРСКИ ВРЕМЕПЛОВ — — — — —	34
И. Милчин: М. СТУПИЦА — — — — —	35
И. Милчин: МАТА МИЛОШЕВИЌ — — — — —	36—37
И. Ивановски: ТЕАТАРОТ И ПУБЛИКАТА — — — — —	37—39
М. Княп: СЛОВЕНЕЧКА ТЕАТАРСКА СЕЗОНА ЕСЕН 1982 — — — — —	40—42
И. Ивановски: АСПЕКТИ НА МОДЕРНАТА АКТЕРСКА ИГРА — — — — —	42—43
КРЛЕЖА И НЕГОВОТО ДРАМСКО ДЕЛО — — — — —	43
Р. Лазик: ХЕРМЕНЕУТИКА НА АКТЕРСКА ИГРА — — — — —	44
ДАЛИ ВИ Е ПОЗНАТО? — — — — —	45
В. Дор: МНОГУ СТРОГИ КОНКУРСИ — — — — —	46—47
В. Куновски: ЛОНДОНСКАТА ТЕАТАРСКА ПАНОРАМА — — — — —	48—49
ПРЕГЛЕД НА ПРЕМИЕРИ — — — — —	50—56

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ:

Блаже Алексоски, Мехди Бајрактари, Петре Бакевски, Георги Божиков, Ниче Василев, Димитар Гешоски, Дарко Дамески, Ацо Дуковски, Иван Ивановски (заменик претседател), Васил Иљоски, Хилда Кондовска, Ристо Лазаров, Лилјана Мазева, Тодор Максимов, Цемаил Максут, Наџи Ндоци, Благоја Николов, Димитрие Османли, Томислав Османли, Јордан Плевнеш, Харалампие Поленакоски (претседател), Хисен Рамадани, Захарија Смакоски, Томислав Спасовски, Димитар Станковски, Ристо Стефановски, претставник на Драмата на МНТ, претставник на Балетот на МНТ и претставник на Републичката заедница за култура.

РЕДАКЦИЈА:

Ацо Алексијев, Коле Ангеловски, Љубиша Георгиевски, Кемал Ли-ла, Владимир Милчин, Горан Стефановски, Ристо Стефановски (одговорен уредник) и Слободан Унковски.

Бројот го подготви: Славко Маринковиќ

Од минатото на театарот кај нас

Првите претстави во слобода

Илија МИЛЧИН

Во многуте години театарска дејност има повеќе претстави и ролји што поради различни околности ми останале како драг спомен. Без друго дека на тоа не придонесувала само самата уметничка реализација, ниту нејзиниот квалитет, туку и некои сосема непредвидливи нешта, кои им дале посебен белег и тон. Тоа е причината што и денес живо се сеќавам за претставата на партизанската културно-уметничка група „Кочо Рацин“, одржана на 7 ноември 1944 во Битола, во зградата на Театарот.

Полетот и мобилноста на борбените единици ја движела нашата трупа. Дававме приредби по сите села на ослободената територија, преминувајќи понекогаш со нашиот дооден камион и преку распака до кои достигаа мините од германските минофрлачи од нивниот гарнизон во велешкото село Оризари. На 3 ноември 1944 ја дадовме нашата последна претстава во цамијата во Горно Врановци, а веќе во неделата на 7 ноември 1944 игравме во Битола на нормална сцена, во театарска зграда, што стариот чувар Џемаил ја беше надгледувал во немирните денови како свој сопствен дом. Салата беше преполна со борци и публика од градот. Ми се чини дека никогаш порано трупата не играле со повеќе жар и ентузијазам. Во програмата ги бевме вклучиле сите наши најдобри точки на синтетичен театар, каков што се одгледуваше тогаш во воени услови. Тука беа стихови од **Кочо Рацин**, **Коле Неделковски**, **Христо Смирненски**, **Бранко Копиќ**; хорско пеење на партизански песни, скечовите (како што тогаш ги викавме): „Горе Магарески“ од **Владо Малески**, „Хитлер во агонија“, музичкиот драмолет „И ние сме деца на мајката земја“ од **Боро Ацевски** и **Ристо Лазоски**, статии од **Илија Еренбург**, неизбежното наше оро „Тешкото“, политички рапорти со актуелна содржина „врапчиња“. Во целата таа мешана програма учествувавме сите: рецитатори, танчари, пејачи, музичари, актери. Но, врв ни беше несомнено борбената еднотинка „Мајка“ од словенечкиот писател **Миле Клопчич**, која ние ја бевме преименувале во „Еден е патот“, а ја бевме презеле од репертоарот на Централниот партизански театар „Казалиште народног ослобођења“. Сè течеше со извонредно подигнат дух и кај исполнителите и кај презадоволната публика меѓу која, како и често дотогаш на нашите приредби, имаше мнозина кои за првпат имаа допир со макар и ваков вид театар. Затоа, речиси секој збор на позитивните ликови беше проследуван со аплаузи, а негативните беа пречекувани со свиркања, извици „уа“, па и по нешто ќе летнеше од салата кон сцената, упатено да ја погоди негативната личност. Не беше

секогаш лесно тогаш да се игра негативец, но никогаш и толку благодарно зашто идентификацијата на публиката со дејството, верувањето во вистинитост неговата и на ликовите беше речиси апсолутна, нешто што е скоро недостижно во, така да се каже, регуларна театарска претстава. Но ете, при такво одушевување и радост, малку требаше па целата трупа „Кочо Рацин“ да заврши во затвор. Во нашата пиеса „Еден е патот“ имаше, се разбира, и доста пукање, а бидејќи ние имавме не театарски, туку вистински, боеви куршуми, стрелавме со нив во таванот на сцената. Истрелите ги чуле нашите патроли од КНОЈ што крстосуваа по улиците на штотуку ослободената Битола и го чуваа нејзиниот ред и мир. Затоа, за миг само, и театарот се најде опколен од патролите, а нивниот командир го интересираше само кој и зошто стрелаше. Никакви објаснувања дека е тоа театарска претстава, дека сме партизанска трупа, што го потврдуваа нашите униформи, не помогнаа. Командирот бараше поуверлив доказ отколку што беа моите зборови. Зашто, во тие околности должноста на уметнички раководител на трупата не значеше ништо. И токму кога patrolата ме потера пред себе и кога претставата беше на пат неславно да заврши, успеав некако да го убедам командирот да ме одведе првин во ложата, каде седеа полковникот **Панче Неделковски** и **мајорот Димче Туриманоски**. За среќа, командирот на patrolата ги познаваше нив и, се разбира, сè се објасни за час, а нашата претстава успешно заврши. Останаа како спомен на неа само дупките од нашите шмајзери во таванот на сцената од театарот. Другиот ден разбравме зошто нашите патроли беа толку строги: имало индиции дека остатоци од некоја балистичка банда се прикриле во Битола.

Можеби е време, при овој повод, да се поправи и една неточност во однос на дејноста на трупата „Кочо Рацин“. Веќе неколку години се појавува, во разни написи и изјави, тврдење дека првата претстава на македонски јазик во наш ослободен град била пак во Битола, но дури на 14 ноември 1944, дадена од битолска трупа. Меѓутоа, вистината е дека првата претстава на македонски јазик, ако не се смета малку поранешната претстава во Македонски Брод, во наш ослободен град е дадена од трупата „Кочо Рацин“ уште во средината на септември 1944 во Крушево, втората во Прилеп на 6 ноември 1944, а третата е, пак од „Кочо Рацин“, токму опишана, на 7 ноември 1944 во Битола. До заминувањето на трупата „Кочо Рацин“ од Битола за Скопје, на 18 ноември 1944, претстави во Битола даваше само таа трупа.

Документи

Дебар 1945: Драма „Партизанска мајка“

Илија АЦИЕВСКИ, академски скулптор

Во почетокот на февруари 1945 година напишав драмски текст со наслов „ПАРТИЗАНСКА МАЈКА“ во три чина. Дејствието се случува во Дебар.

Текстот го подготви и редовно го даваше Младинското културно уметничко друштво од Дебар на сцената во Младинскиот дом.

I ЧИН.

Се прикажува животот и страдањата на едно македонско семејство за време на фашистичката окупација. Зафир, главата на фамилијата, се најде пред дилема дали да ја напушти куќата и да оди на печалба или да остане близу до фамилијата па некако да проживее. Во тие мачни размислувања превагна неподносливата немаштија и граѓанските обврски на фамилијата, па затоа замина во Драч. Судбината на фамилијата ја препушти на синот Коле, стројно момче кој полнесе 16 години. Тој ќе умее да се грижи за мајка си Онца и сестра си Ката.

II ЧИН.

Движењето против фашистичката окупација во градот станува сè помасовно меѓу македонското и албанското население. Ката е активна младинка и подоцна станува член на СКОЈ. Коле ја следи активноста на сестра си и тој активно работи во младинската организација. Нивната кука станува собиралиште на младинци Албанци и Македонци. Тука се подготвува политичкиот билтен и се растура по градот. Така, во 1943 година ја дочекуваат ка-

питулацијата на Италија, а во Дебар влегуваат партизаните. Целиот град се ангажира во организацијата на власта при што Ката зема многу активна улога. Се организира масовен митинг на кој, меѓу другото, се бараат доброволци за партизани. Меѓу другите младинци се пријавува и Коле.

Под голем притисок на Германците и балистите, партизаните го напуштаат Дебар, а со нив и Коле.

III ЧИН.

Ова време е најтешко за Онца и Ката. Останати сами, препуштени на тешки маки и тортури од страна на балистичките банди. За ваквата нивна положба причина е што балистите мислат дека и Зафир и Коле се во партизани. Но, набрзо скоевската организација се средува па се организира заштита на оваа фамилија и тоа како од страна на Македонците, така и од страна на Албанците. Активноста во прилог на движењето за ослободување во оваа кука продолжува. Воспоставена е врска со одредот на Малесија каде се наоѓа Коле. Се плетат цемпери и чорапи, а се собираат и прехранбени продукти. Оваа кука станува центар за организација на помош на фамилиите чии мажи или керки се партизани.

Во зорите еден летен ден, ненадејно од сите страни силно припука од целата планина од кај Тикварци и Горна Црква, ечеше од јуришот на партизаните. Партизаните со силен продор ја разбиваат одбраната на Германците и балистите. Во текот на овој продор голем број партизани врват низ дворот на Зафировата кука. Онца и Ката со возбуда чекаат да го видат Колета, но тој не се појави.

Дебар ја славеше слободата, победата над фашизмот. Од далеку се слуша како се пее песната „А бре, Македонче“. Група партизани и младинци, на чие чело е Коле, се приближува кон куќата. Средбата меѓу Колета, мајка му и Ката беше радосна, се изгущаа и си ја честитаа слободата. На куќата се развеа македонското знаме, а радоста продолжуваше.

Во режија и сценографија на Илија Ациевски, улогите во „Партизанска мајка“ ги толкуваа:

Ружа Симонеска (Мајката), Верка Зафировска (Ката), Ане Бојадиев (Зафир), Филе Радоешки (Коле), Петрит Јегени, Цама Радоешка, Панче Панчески и Рефик Ади Алили.

Оваа драма се прикажуваше во 1945 и 1946 година, а можеби и подоцна, но јас си заминав од Дебар кон средината на 1946 година, а се вратив 1964 година.

„Да се почни таа корисна работа“

Павле КОНСТАНТИНОВ

Скопје, 25 ноември 1944 година. Од ослободувањето на градот беа изминати само дванаесет дни. И додека речиси на целата територија на Југославија се воде жестоки и бескомпромисни борби против германските и квислиншките војски, во Скопје веќе беше воспоставена народна власт, што веднаш се зафати со решавање на многубројни egzистенцијални прашања.

Меѓу нив приоритет имаа особено оние што беа во врска со снабдувањето со храна, огрев, облека, лекови и др. Но, во исто време, во Скопје се вложуваа сериозни напори организирано да заживеат некои културни активности. Во оваа насока, Поверенството на народната проsvета при Президиумот на АСНОМ во писмото упатено до Штабот на Петнаесеттиот корпус укажува дека задача на театрите и кината е да вршат воспитна улога меѓу „народните маси“

односно дека е дојдено време „да се почни таа корисна работа“. Со ова писмо, исто така, се бараше да бидат ослободени од воена служба „стручните артисти и киноработници“ според приложениот список.

Имено, како прилог на писмото беше доставен список со имињата на оние кои требаше да бидат ослободени од служењето во воената служба и тоа: шест актери од Народниот театар „Коста Рацин“ (Владимир ГАШЕВСКИ, Мате ДИМИТРОВ, Тома КИРОВ, Трајко КРСТЕВСКИ, Петко МАТИНОВСКИ и Благој ЦРБЕНКОВ) и единаесет киноработници кои работат во скопските кина „БАЛКАН“, „ВАРДАР“, „МАКЕДОНИЈА“ и „УРАНИЈА“ меѓу кои се наоѓаа Кочо Недков — денес познат и ремиран режисер на краткотражни филмови и Панче Сигеровски — еден од првите филмски инструктори на ФИДИМА (филмска дирекција на Македонија), а денес раководител на микрофилмската лабораторија при Архивот на Македонија.

Театарски времеплов

Нови Сад

На 16 јули 1861 година во Нови Сад е основано Српското народно позориште, како прв професионален театар кај Србите. СНП изникнува од патувачката дружина на Никола Кнежевиќ којашто постоела од 1857 година.

Прв управник на СНП во Нови Сад е Јован Ѓорѓевиќ.

Во првите години на постоењето на професионалната новосадска театарска сцена се играат делата на Вуиќ, Стерија, Јакшиќ, Костиќ, Бан, Змај, Суботиќ, Трифковиќ и Драгашевиќ, но исто така и на Молиер во 1861, Голдони и Шилер во 1862, Шекспир во 1863, а подоцна и на Грибоедов 1876, Гогољ 1903 и Горки 1907 година.

Театарски времеплов

Белград

Белград го добива Народното позориште на 13 јули 1868 година во кое првите артисти се Срби и Хрвати од Нови Сад. Вина и Будимпешта.

Прв управник на овој театар е Јован Ѓорѓевиќ кој тука доаѓа од Нови Сад со неколку професионални актери.

Покрај составувањето на репертоарот со дела од домашните писатели Глишиќ, Сремац, Веселиновиќ, Станковиќ, Коровиќ, Војновиќ и Нушиќ, белградската театарска сцена ги поставува и делата на светските класици Шилер (1868), Голдони, Молиер и Шекспир (1869), Гогољ (1870), Лесинг (1874), Ибсен (1878), Расин (1879) и Островски (1881).

Театарските денови и Седмиот Млад отворен театар

Успешна формула: Неконвенционалност

Томислав ОСМАНЛИ

Младиот отворен театар (МОТ) започнува и завршува без фанфари, (траејќи) на начин што го одликуваат повеќе доблести. Осмислена како неконвенционална манифестација на неконвенционалниот театар, за МОТ не може да се каже дека и годинава ја крена завесата, впрочем како и за секоја слична смотра ослободена од баластите на класичниот декор и елитниот театарски дух. МОТ, значи, минатата година, по седми пат, едноставно ги запали фестивалските светла! За сметка на високите фестивали, нивниот херметизам и елитност.

Оваа манифестација во наши услови сè поупешно го плаќа својот културен долг кон нашата средина, спонтано вбројувајќи се во една од оние форми што ги негуваат уште неколку фестивали во земјата. Концептот на „млад и отворен“ (театар) се покажа успешна формула за собирање и прикажување на сите оние претстави кои што предничат во своите театарски зафати, без да се ризикува какво и да е потесно одредување на видот и карактерот на манифестацијата, а со тоа и на оние театарски иновации кои што ова одредување евентуално би го надминувале.

Гледиштето кое што скоро без остаток и оваа година го сочинуваа младите, поточно оној нивни дел којшто ја искажува жедта за онаа особена комуникација што на театарски план, веројатно сè до МОТ беше инцидентна, и којашто особено последниве две години токму преку манифестацијата на Домот на младите „25 Мај“ станува и — закономерна. Впрочем, манифестација од овој карактер тешко е да се замисли со генерациски други гледачи, за што се и самите тие потврда: претставите што претставуваат запазени театарски збиднувања од поконвенционален карактер, и лани ги привлекуваа духовите кои што во театарот го гледаат единствено „класичниот“ континуитет низ големите претстави.

За разлика од изминатите години кога манифестацијата, претежно од материјални причини западна во извесна криза, последниве три години МОТ од неа излегува поквалитетен и успешно стандардизиран во своите потреби пред скопската публика да донесе и претстави од странство. И покрај тоа што актуелната анегдота веќе трета година на МОТ е неуспешното доаѓање на една Караџоз-група од Турција, (политичките прилики во оваа земја, на тој начин, повлијаеа на овие одлагања), МОТ успеа на скопските гледачи да им прикаже претстави кои што навистина се паметат. Доволно е само да се споменат минатогодишните гостувања на театарската комуна „Ел Комедијантес“ од Барселона и нивната сè уште ненадмината претстава „Сол, солет“, една на сите структурални и естетски рамништа апсолутна театарска претстава, изразена во еден здив и набиена со уметничка енергија и бескрајна имажинација изродена од то-

плината на медитеранскиот дух и во форма на една жива, панегиричка лирска фреска остварена во вид на најдобрите искуства на еден народски театар; како и успешните претстави на групата на Винстон Тонг и неговата сензуална херметична изразност; или пак мултимедијалниот структуралистички театар на апсолутна знаковност на групата „Сун 3“ на рационалниот Ален Финеран.

„ОДИСЕЈ“ ОДИГРАН НИЗ „КОГА БИ...“

МОТ '82 што започна на самиот почеток на август, го ветуваше токму континуитетот на квалитетите на еден преосмислен меѓународен блок на претстави „позајмени“ од дубровничките Денови на младиот театар. „Калифорнија тиатар ансамбл“ од Сан Диего, во адаптација на Сандра Еделман и Мајкл Едисон (кој што е воедно и режисер на претставата) се претстави со своето осовременетовидување на еден скоро камерен „Одисеј“, инсистирајќи на афирмацијата на комуникабилноста на театарот не само заради опасноста од класична ре-аристителизација на театарот остварен токму на едно Хомерово епско дело, туку и заради чисто академскиот карактер на групата која што ја сочинуваат токму наставниците од Универзитетот во Сан Диего. Нивниот „Одисеј“ е, имено, осмислен како дајцестирано и театрализирано „издание“ на Хомеровиот митски еп за авантурите на благородниот воин од Итака, со така успешно вметнати проблемсоци на еден типично американски и современ циничен хумор, што неодминливо потсетува на стриповските иронизации на Магнус и Банкер во креирањето на фабулата за стрипот „Алан Форд“. Создавајќи го својот Одисеј низ една алтернативно изведувана фабуларност во која што улогите на боговите, митските сподоби и доблесните јунаци ги играат неколкумина безделници в крчма, инаку директни потомци на вистинските јунаци, актерите на „Калифорнија тиатар ансамбл“ не посееаат по вонтеатарски изразни средства, држејќи се за својата — и театарски и иконички прилично аскетски оформена претстава — но успевајќи од неа да ги исцедат соковите на еден актуелен театарски дух чиј што највисок резултат е апсолутната комуникабилност на нивниот приказ. Ограничувајќи се на театар што има претензија не само да раскажува туку и да прикажува, творците на оваа претстава се служат со теоретскиот кондиционален на Станиславски, создавајќи ја и својата претстава на едно театарско „кога би...“, чија што театарска дистанцираност ја одржуваат во текот на целата претстава проткајувајќи ја со дигресиите и иронизациите на сметка на современиот менталитет на еден медиумски повлијаен и во основа мозаичен театар.

Ползувајќи се во повеќе изразни постапки, мешајќи разнородни театарски проседа и стилови, творците на „Одисеј“ се стремат кон еден „атмо-

сферски театар“ во кој што стилизацијата не се одрекува од ползувањето на искуствата на така дијаметрално спротивни концепти како што се психолошкиот и епскиот театар, современиот оксидентален манир и атмосферски ползуваниот симболизам на Кинеската опера. Токму заради вештината со која што овој во основа еклектички стил е остварен, нивниот „Одисеј“ останува најдобрата претстава видена во првиот блок на минатиот МОТ (се разбира не земајќи ги предвид откажаните настани на фирентинскиот „Пути е фрезиде театар“). Вредно е да се напомене, меѓутоа, дека „Хомерското искуство“ на „Калифорнија тиатер еч самбл“ е само едно од можните, дотолку повеќе што разговорите по претставата ги покажаа „американските комплекси“ на групата која што претендираше само на една американски релевантна претстава, и кои што европскиот простор (само неколку стотици километри далеку од најстарите театарски светилишта на грчката антика), групата спонтано го ослободи пред присутните.

ХЕРОЈСКИОТ ЕП НА ПАЛЕРМСКИТЕ КУКЛАРИ

„Театро стабиле деи пупи сичилијани“ на еден хендикепиран настап, што стана жртва на хировитото време, се претстави со делови од херојскиот еп за „Бесниот Орlando“, презентирајќи пред скопската публика една кукларска вештина врз народните преданија за херојските подвизи на витезот Орlando чии што корени се наоѓаат во народното творештво на Сицилија уште од Средниот век. Претставата на кукларите од најјужниот италијански остров, всушност, е херојска сага, прикажувана со народен јазик и со кукли што ја изразуваат сицилијанската кукларска традиција на еден театарски „цех“, оној на семејството Сечио.

Импесионираат куклите кои што, сместени во шарената, наивистичка сценографија се покаж на потребата јунаците да се прикажат во сиот благороднички сјај, но и на нивната театарска функција. Исполнета со наивистичкиот дух на херојството и пожртвуваноста, оваа „витешка игра“ претставува интересен театролошки материјал како театарска фиксација на една историски дистанцирана народската традиција и сензибилитет во и онака скромниот обем на познавање на театарските форми на Средниот век, во кој што, очигледно, „куклениот материјал“ го овозможил криењето на пуританските стеги што средновековниот морализам му ги поставувал на театарот од своето време. Интересно е да се напомене дека големиот број куклени ликови (во еден момент на малата сцена се наоѓаат дури десетина кукли) ги оживуваат само двајца куклари кои што извонредно темпераментно и координирано комуницираат меѓу себе во текот на целата претстава која што е релативно сложена како по својата структура, така и по бројот на ликовите што ја сочинуваат.

Фасцинира како самото управување со марионетите, особено во сцените на живите витешки дуели во кои што удираат по сјајните метални оклопи ја динамизираат сцената и ритмот на претставата, така и изразното богатство на претставата на дружината на **Мимо Кутичо**, во која што се ползува и вистинска пиротехника со повеќе од интересен сценски ефект.

„ПРАЛИПЕ“ ВО СВЕТИНАТА НА ПСИХОЛОШКИОТ ТЕАТАР

Години со ред навикнавме на успешните сценски остварувања на театарот на Ромите „Пралипе“ кој што својата афирмација ја прошири со поголем број изведби во и надвор од земјата. Овој пат, меѓутоа, оваа група ни се претстави во светлината на една нова определба која што е далеку неделотворна во однос на досегашните искуства на сценските творци од „Пралипе“.

Колку фасцинантни театарски откритија да ни предочуваа претставите на „**Бибах**“, „**Бибахтали**“, „**Соске**“, пред сè заради тоа што се спонтан творечки израз на актуелниот дух и потенцијал на групата, независно дури и од театарската форма (станува ли, имено, збор за ритуален или интелектуализиран физички театар значи независно од театарската постапка), со последните две претстави театарот „Пралипе“, правејќи ги своите нови обиди во сценската творба и новата изразност, особено во претставата „**Човечки живот**“ прикажана и на МОТ '82 го прави оној опасен и неочекуван скок за кој што сè уште не поседува творечки потенцијали. Југословенската афирмација на групата, веројатно е еден од мотивите за овој скок во академската сцена, која што судејќи барем според искуството од Андреевиот „Човечки живот“ на оваа група и нема многу да ѝ понуди. Всушност, не се работи за „навиката“ оваа група да ја посматраме само во контекстот на ритуалот и физичката експресија на еден делотворен и Артоовски суров театар, туку единствено за тоа дека во овие услови „психологизацијата“ на основното проседе на нивната претстава е крајно бледа и естетски ирелевантна.

Играјќи ја својата претстава на еден убаво решен, но во контекстот на групата театарски наполно нефункционален простор, кој што е осмислен во огромна метална мембрана која што цело време вибира, групата е оставена во позиција еден вонредно сложен психолошки процес да го разрешува како што знае и умее, без елементарна припомош на сценска реквизита, согледана на исто така испразнетата сцена и оставена на себе и на своето крајно крeвко искуство со новите театарски средства, метод и изразност што се својство на психологизираната игра „со дијалог“.

Обидувајќи се првпат во таков обем и функција да го искористат и јазикот како значаен елемент на претставата што ја нудат, долгогодишните дејци одеднаш се испречуваат пред една нова пречка која што, за жал, сè уште не умеат да ја совладаат.

Нивната игра која што треба да биде психолошки суптилна, на места и микромимичка, сè уште е обременета со неискуството во една солидна говорна и физичка сценска култивизација, а нивното движење на сцената — со товарот на сè уште мошне присутниот „физички“ манир. На тој начин, колку и да се јасни атмосферските режиски назнаки особено во сцената на приемот, досегашните искуства кои што не се внимателно отстранети, го оневозможуваат избликот на салонската елеганција (колку лажно и да треба таа да прозвучува и да биде прикажувана). Оттука и впечатокот дека стилот на претставата е несакано дихотомен, подвоен помеѓу стилската потреба на еден поакадемски манир, од едната, и на суровоста на „физичките“ заоставнини на групата. За прв пат режијата (**Рахим Бурхан**) во искуствата на „Пралипе“ се по-

кажува во така бледа слика, без можност поцврсто да го координира и мизансценост, чија што кохезија ја оневозможува, можеби, и сценографски апсолутно соголената сцена не создавајќи пунктови за мизансценско поентирање, и психолошката димензија на сценскиот императив на оваа претстава. Се чини дека, најпрво, сиромаштвото во сценското искуство, и неразделно од него, и сценографското сиромаштво, во огромен дел ја оптоваруваат оваа претстава која што уште во својата основа остапува недоловена.

„Човековиот живот“ на „Пралипе“ е, како што некои и очекуваа, првиот чекор во академизацијата и професионализацијата на групата, извршен меѓутоа по една не така ниска цена, по цена на првично стапување во домените на граѓанскиот театар, надвор од спонтаната изразност и доследност на театарот што од „Пралипе“ се очекува и понатаму.

„МАСКА И ДВИЖЕЊЕ“ ИЛИ ЗА ЗНАКОВНОСТА

Ива и Петар Мандиќ веќе втора година гостуваат на скопската манифестација на Младиот и отворен театар. За оние што тоа го очекуваа од новата претстава на овие млади сценски творци, предадени на своето особено театарско творештво, оваа актерска двојка не приреди особено изненадување во својата „Исповед на госпоѓицата Леополдина“, се разбира освен во она што го носи квалитетот на нивната претстава. Создавајќи театар чија што очигледно трајна fascinacija е експериментот со користењето на творештвото на маската, Ива и Петар Мандиќ се во состојба да проблематизираат повеќе релевантни театарски и театарошки прашања.

Нивниот говор се движи во дијапазонот на постојаната реактуелизација на проблемот на граѓанското отуѓување и на концептот на еден (наполно физички доловуван) театар на прецизно означување. Се чини, меѓутоа, дека токму задржувањето на овој пристап оставен и во „Исповедта...“ уште од времето на нивната претстава „Некој ја уби песната“, по малку го стагнира развојот на оваа група која што за свој програмски credo во театарот го имаат поставено широките можности на користењето на маската и изразувањето преку скоро ритуализираното (знаковно) движење. Мандиќи имаат еден особен однос кон маската со оглед на тоа што таа за нив претставува и своевиден процес на комплетно овладување со претставата, зашто своите маски ги вајаат самите, негувајќи дури и еден особен однос кон чинот на обликувањето на маската кој што добива и значајки на магиски призивок-во нивното објаснување.

Но, многу поинтересен се чини односот што нивното ползување на маската го воспоставува кон нивната идеја за лицемерноста на граѓанскиот (микро) космос, кој што е доловен во потполниот мир на нивната бавна сценска акција која што поседува ритуален дигнитет, како да присуствувате во некое чудно посветување во светот на малограѓанската лага и лицемерност, која што ни се открива во „временскиот крупен“ план на бавното движење и во ритуалот на метафизичкото откривање на царството на демогијата, на патријархалноста и буржоаскиот семеен и општествен микрокосмос. Маската кај Ива и Петар Мандиќ не е израз на Двојникот, таа не покрива, таа е израз на подвоеноста на граѓанинот; таа него го разголва. Интересно е особено, да се проследат пораките на нивната претходна претстава „Некој ја

уби песната“ во која што двајцата млади сараевски творци всушност ја определуваат и својата нова, хипостазирана сценска поетика која што е меѓу останатото и анти-крлежијанска. Се чини, меѓутоа, дека токму тоа и ги враќа во естетиката на светот против кој се бунтуваат, зашто нивната егзистенцијалистичка и антиморалистичка сцена сепак му се враќа на граѓанското одредување.

(ПРИ)СЕЌАВАЊЕ НА ДОГМИТЕ

„Кажувањата на стрико Ордан“ на МОТ се најдоа како лауреати на кочанските драмски Смотри. Оваа претстава на МКУД „Цветан Димов“ од Скопје заслужува да биде одбележана повеќе заради напорот да се создаде едно современо потсетување на времето во кое што идеолошките наследи на новата епоха остварувани по револуцијата — се изразуваат и комично, особено од овој денешен аспект кога помалку или повеќе се надминати. Во хуморниот спој, на идеологизацијата и селската едноставност, својствен на текстот на Илија Поповски, младиот (режисер) Миле Јаневски создава претстава исполнета со младешки сензибилитет и во обид да биде остварена во рок-манирот. Исполнета со рок-нумери, оваа претстава пројавува и извесни слабости, најпрво на нивото на драмската конструкција на пиесата работена според прозен текст, а потоа и во одсечните споеви на музичкото и сценското дејствие.

Веќе следната претстава „Партизанска сцена во дубровничката пролет 1982“ на стариот познаник на МОТ, театарот „Леро“ од Дубровник, во режија на Давор Мојаш, токму на оваа линија е подоследно изведена. Сонговите и сценските интервенции се напивно осмислени и дел се од интегралниот „манир“ во кој што е работена целата претстава. Оваа претстава исто така претставува адаптација на некаков стар, неактуелен текст, кој што „Леровци“ во согласност со своите обичаи го осмислиле и осовремениле на свој начин, остварувајќи претстава со здравохуморно исмејување на соцреалистичките клишеа на воениот и повоевиот дух и сцена. Оваа претстава е осмислена како народски театар и играна (токму заради ова нејзино одредување!) на отворено, пред масовно гледалиште.

Рафинирано и стилски уедначено водена, таа на крајот ќе проговори — и со стилот и со изразноста — со сценската лексика на една панк-естетика, која што е не само слободна да функционира повеќеслојно, туку и да биде вистинска сценска актуелизација на едно време на царување на идеолошките клишеа, но од аспектот на „дубровничката пролет“ на оваа 1982. Интересно е да се забележи дека топлината на медитеранскиот набој што групата го носи во основите на својот театарски credo, и во оваа претстава извира со полн интензитет, (пробивајќи се, порано дури низ така херметични текстови како на пример „Картотека“ (на Тадеуш Ружевиќ) која што „леровци“ ја претставува во една нова светлина, онаа на [пре]воспоставената комуникабилност — поминатата година, на МОТ '81).

ММ — КРИТИКА

Претпоследната вечер на вториот фестивалски блок, публиката имаше можност да следи двајца даровити млади актери во нивната експлозивна изведба (особено онаа на Сретен Мокровиќ) на изборот на текстови од Бечковиќевиот сатиричен

текстовен избор „За меѓувремето“, овој пат насловен кратко како — „Излез“. Без поголеми театарски претензии, двајцата членови на Театарот ММ пројавуваат забележлива способност на пластична трансформација и на специфично сценско претопување на мозаичната структура на нивниот зајадлив, сатиричен театарски текст, наоѓајќи го конечниот театарски излез (можеби и со профетски претензии) во изведбата што, на крајот, обајцата цинично (во стилот на претставата) ја наплатуваат според системот на испружената рака и — „од секој според можностите“. Излезот најавен во претставата на ММ, оттука, е само бледа можност за излез на театарот по тој пат.

Еден од можните излези, меѓутоа, обликуван во вид на дооформена и уметничка сугестивна претстава понуди мариборската група „Тесписов воз“ во својот „Мртовецот доаѓа по својата љубена“ од Светлана Макаровиќ, во која што режисерот Томаж Пандур во вид на една суптилна сценска импресија изгради претстава со дефинирана театаралност и поетска фантазија. Одирана во амбиентот на старите капи и камени арки на скопскиот Куршумли-ан, оваа претстава наоѓа и во нашиот простор свој вистински „внатрешен“ сценографски и амбиентален адекват. Успешно придвижувајќи ја сценската акција од „објективниот“ (преден) кон „интериоризираниот“ (длабински) план, Томаж Пандур ја гради својата претстава како своевидна субјективна пулсација, атмосферски обликувајќи ја со сета неопходна дискретност и рафинман, како чист, стилски театар во кој што и моментите на суровоста се дел од севкупната сенишно прозрачна поезија на театарскиот чин. Фолклорноста во претставата ниту за момент не добива буквалистички конотации, туку е средство за нејзино придвижување кон погорните, „внатрешните“ слоеви и архетипност на ова сценско дело во кое што основниот психолошки материјал е поетската игра на страстите.

ТРЕТ БЛОК, ИЛИ ИГРАТА НА НАЈДОБРИТЕ

Овој фестивалски комплекс (зашто, судејќи според селекцијата на претставите и нивните квалитети токму за тоа станува збор) започна во знакот на оној театарски нонконформизам, наполно адекватен на карактерот на манифестацијата, со Боурековиот „Хамлет“, работен според текстот на Том Стопард „Гилденстери и Розенкранц се мртви“, во вид на една мошне згусната верзија на оригиналниот Шекспиров драмски спис за трагедијата на данскиот принц, овој пат свртена на својата (жанровска и стилска) глава, т.е. виден како црнохуморна креатура. Златко Боурек го пренесува и на сцената својот аниматорски дух, остварувајќи ги своите јунаци како некаква половично-митска парафраза, имено (како пола-кукли, пола-луѓе) во една оригинална марионетска постапка чиј што резултат е еден извонредно оригинален театарски чекор напред, кон денунцијацијата на „недостигниот“ Шекспир во полза на оној — дајцестиран и лесно сварлив автор кој што повеќе не е трагичар, туку едноставно, современ — циник.

Втората претстава на фестивалскиот блок, „Студио за имиџ“ е толку екстремно медиумско придвижување на сценскиот активитет, што, се чини, наполно го промашува медиумското битие на театарот (сфатен дури и во неговото најшироко, современо одредување). Спонтано граден, овој музичко-сценски спектакл, имено, има подоминантни значајки на едно своевидно панк-рок збиднување ли-

шено од обврзностите на елементарниот театарски израз, кое што дури и на музичко ниво, т.н. „Жардин рок театарот“ при Центарот за културни дејности од Загреб, ни го предочува како просечна рок-група која што има претензии да направи претстава за имиџот како современа составка на личниот (и генерацискиот) идентитет. Ломот на Жардин рок-концепцијата го обезбедува самиот обид кој што не е само елементарно (актерски) неуспешен, туку изгледа пренабиен во проблематизацијата на изгубениот идентитет. Едно значајно генерациско прашање (она на идентитетот!) суштински останува недопрено заради тоа што неговата проблематизација е извршена од „спротивна насока“ (од аспект на имиџот).

„Смрдеа опера“ на Словенското народно гледалиште од Љубљана (режија: Душан Јовановиќ) барем на своите пречетоци предочуваше една далеку поангажирана претстава одошто таа ни се претстави како финален уметнички резултат. Заговарајќи еден дистанциран, брехтовски пристап во согледувањето на современиот свет, Јовановиќевата „Смрдеа опера“ започнува со претензија да биде современа стилска претстава изведена на линијата на брехтовската „Опера за три гроша“ исполнета со иронизацијата на современата општа и конкретна цивилизациска стварност, доловена од аспект на современите значајки на истата таа цивилизација: нејзината смрдеа, нејзиниот отпад, нејзиното историско губриште што неподносливо мириса. Вонредно занимливиот аспект на иронизација којшто е остварена во вид на фантастичен рок-спектакл со мултимедијални варијации (четири дија-проектори, рок-музика, панк-декор) што крајно ја осовременуваат, претставата, меѓутоа, е разрешен без неопходната гротескна консеквенција, на еден начин кој што сите црнохуморни претензии ги сведува на една разрешница во која триумфираат „силите“ на Доброто (мирисање), поточно на еден начин кој што може да биде релевантен веројатно само за една детска претстава. Во секој случај, Јовановиќ е во состојба да ни ја претстави уште еднаш својата ослободена, богата сценска фантазија која што, за жал нема доследна идеја и стилска завршница, зашто светот на кој му припаѓаме продолжува грозно да смрди, впрочем како што и се очекува од една граѓанска цивилизација, чија што смрдеа не може да ја прикрие (исто така граѓанскиот мејк-ап на оваа постојано дезодорирана стварност. Оттука, и предвидувањето на Јовановиќевата претстава е движење од Брехтовата константа иронизација, кон граѓанскиот инфантилен оптимизам, за сметка на гротескна вистина за смрдливото битие на времето што го живееме.

ПОЛИТИЧКА МИСА

Во „Мисата во А-мол“, меѓутоа, односот е изменет: во својата имажинативно политизирана претстава во која што мета-револуционерниот говор е највисоката одредница, режисерот Љубиша Ристиќ се занимава со онаа историја на револуцијата која што денес ја сфаќаме како догматска денунцијација на идеалот на вечната надеж за општеството на справедливоста. Постапувајќи ги своите историски ликови на основата на Кишовата („Гробница за Борис Давидовиќ“) проблематизација на еврејскиот историски комплекс промислен како историска гробница, Ристиќ, низ еден мозаички сценски приказ ни ја претставува — како галерија на восочни фигури — гробницата на револуционерната историја изразена низ лесните, контрапунктни то-

нови на театарското опело на духот на предадената револуција, во нејзиното сурово сталинистичко убиство, и на начин што се восприема како крајно објективен и еретичен, од едната, и на крајот субјективен и трагичен, од друга страна.

Ова е претстава — пример на можностите на еден пост-револуционерен театар доловен со остриот јазик на револуцијата, низ оригиналните изведби на Бакуниновите, Кропоткиновите, Прудоновите, Лениновите, Малатестовите, Троцкиевите, Цеткините и Колонтаините револуционерни списи. „Мисата...“ е, оттука, всушност една од најрадикалните пре-мислувања на револуцијата и нејзината историска трагика, таа е театарска историја на револуционерниот трагос.

ПОЕТИЗМОТ НА СТАРИОТ ДРАМСКИ СПИС

Смирена, суптилно ткаена, остварена во вид на трагичка балада за судирот на страстите на едната и крутиот морал на едно изминато време, нѝ се претставува и „Мајчина Султанија“ на Светозар Коровиќ“ во режија на Милош Лазин. Деликатно работена, оваа претстава има значење не само како драматуршка експериментална иновација (автор на драматизацијата: Мирослав Маринковиќ), која што е едновременно и строго драмски функционална. Фабулата е во првиот дел елипсично предочена на тој начин што има еден цврст и ненадминлив однос кон вториот дел, во којшто таа е повторно (одново) изведена, но овој пат од аспект на оние места што во првиот дел останаа неприкажани. Претставата (што е градена како комплементарен драмски однос) на две елипси ја создаваат и осмислуваат целокупната етичка определена трагика на претставата што се искажува како апликација на релевантни атмосферски и психолошки засновани театарски идеи и решенија (вклучувајќи ја и сиреалистичката сценографија на Миодраг Табачки остварена низ еден вагон којшто го разбил духовниот сид на касабата и нејзините најразновидни прозорци и духовни кепенци), работени со психолошка микроскопска прецизност и сензибилност.

МАКЕДОНСКИ ПРЕТСТАВИ ВО ТЕКОТ НА МОТ

Евидентен стана напорот на Театарската дружина „Модроото окце“, својата претстава „На заборавениот остров“ (Русомир Богдановски) да ја постави и како фестивалска премиера, како и хуморниот однос што оваа претстава го воспоставува во нашиот современ театарски миг исполнет со патосот и мракот на бесцелната и ужаснувачки анахрона потрага по одново преиспитуваниот национален идентитет. Но, и покрај здравохуморниот однос заснована на симпатичната апсурдна комика „од секојдневието“, текстот на Богдановски се остварува само на тоа ниво. Се чини дека во него триумфира асоцијативната реплика зад којашто често не се крие ниту драмска слевитост, ниту пак попретенциозен ангажман. Се чини дека таа не е консеквентно приведена ниту кон нејзиниот крај (една од најслабите страни на текстот), зашто завршницата е побарана во драматуршки испрофанираното решение на „deus ex machina“ (во претставата тоа е транспонирано во една комична форма во којашто најнепосредно учествува авторот на текстот кој што буквално самиот и го финализира дејствието). Овој крај, освен тоа, има уште една

негативна консеквенција во однос на финалното стилско одредување на пиесата, чијашто актерски разнородно доловена смеа треба да добие фарсичен карактер во еден пресврт што се исчекува на самиот крај и во кој што дејствието треба заправо да добие една трагикомична поента, една голема фарсична пауза во константно присутната фарсична смеа. Сепак, оваа претстава треба да се поздрават како претстава во еден тренд што нашата, се чини претенциозна драматургија, во овој театарски миг — го запостави.

„Пиреј“ на режисерот Владимир Милчин е претстава која што најнапред го поставува прашањето на оправданоста на своето појавување на оваа манифестација, зашто таа му припаѓа на еден друг театарски дух одошто е оној што му го припишуваме на МОТ. Работен како мозаичка комбинација на суштествени делови на истоимениот роман (Петре М. Андреевски и драматизацијата на В. Милчин и А. Руси), оваа претстава има претензии на остварување на една паралелна монтажна филмска наратива која што режиски е остварена на начин што е и отповеќе претенциозен и зависен од техничките предусловности на драматизацијата и самите сценски решенија коишто барале далеку поголема прецизност и контрола на „внатрешните полиња“. Во „Пиреј“ на битолскиот НТ, сè е тоталски обопштено: луѓето ги губат животите лесно, недраматски, повеќе „епски“, а режијата ги апострофира повеќе завршниците на сликите одошто нивните драматични содржини, така што и трагичните ефекти остануваат без потребниот набој. Претставата поседува и имажинативни решенија особено на сценографско рамниште (Бранко Костовски) како и на режиско (секвенциите на налучничаво веќе на знамињата, односно на човекот и водата, крвавата река итн.), но нивната уметничка функционализација, и поради поголемото инсистирање на нив, останува само парцијална во целокупниот театарски контекст чиј што најголем недостаток е монтажно преуситнетиот литературен предложок, музичката илустративност и квалитетот изгубени во „Мајнингенскиот“ тотал.

Кога сме веќе кај остварувањата на режисерот Владимир Милчин неопходно е да се додаде дека неговото претставување на МОТ '82 со претставата на битолскиот Народен театар се чинеше непотребно, согледувајќи го во светлината на поновата претстава на овој режисер, „Пепелашка во поправен дом“ подготвена во Театарската работилница при Филозофскиот факултет (добитник на наградата „Седумте секретари на СКОЈ“ за 1982 година), која што е непотребно испуштена во селекцијата на минатогодишната манифестација, зашто е највисокиот и најактуелниот вистински млад дострел на овој наш театарски миг.

За текстот на Г. Стефановски „Лет во место“ остануваат констатациите изнесени и при неговите премиерни прикажувања во Домот на младите „25 Мај“ и кумановскиот Народен театар. Неговото претставување од страна на Црногорското народно позориште од Титоград, меѓутоа, иако доста фалено, не е ниту приближен проблесок како двете македонски претстави на истиот текст. Сепак, можеби заслужува да се истакне режисерското решение (Бранко Ставрев) на ликот на Султана која што е сместена во една метафизичка неподвижност, во централниот солидно решен сценски простор, како олицетворение на старечката мудрост и на живиот, конкретизиран Богородичин лик. Претставата и нејзиното прикажување на МОТ '82 е прифатливо, во светлината на информативност на минатогодишната југословенска театарска селекција.

Крајот на манифестацијата се одвиваше во рамките на една среќна случајност, заради менувањето на терминот на изведбата на „Орфеј и Евридика“ на Театарската работилница „Млада Босна“ (режија и изведба на **Кака Челан**), која што врз основа на поезијата на американската поетеса **Силвија Плат** ја создава својата концептуалистичка, мултимедијална претстава набиена со феминистичка еротичност и сензибилност, кои што се изразени со еден поетско-метафизички набој. Поетско-сензуалниот концептуализам на **Кака Челан** се јавува во сета своја современа театарска делотворност, сведувајќи ги нештата на нивната елементарност и санитаризирајќи ги во една нова херметична проекција. Артифициелноста и идејата на големата метаморфоза, на промената на половите улоги е само израз на современата феминистичка

филозофија која што е во основа антиорфичка и нападна во својата феминистичка суровост. Мажот е марионета во еротските моки на жената, која што кај Челан, по малку Алтмановски гледано, ја зазема неговата позиција и добива матријархатски својства, предочена, меѓутоа, во онаа современа духовна и статусна травестија — во која што феминусот владеачки се маскулинизира.

И покрај тоа што покажа извесни слабости, што во текстов се навестени, минатогодишниот млад отворен театар, конечно одредувајќи донесе уште едно квалитетно претставување на низа театарски претстави и се оствари како скоро едноиполмесечна театарска присутност на остварувањата по кои што во нашата средината се чувствува постојана потреба. Нивната формула гласи: не конвенционалност!

Театарски времеплов

Загреб

Првиот хрватски професионален театар е основан во 1861 година со решение на Хрватскиот сабор. Тоа е **Земаљското казалиште во Загреб** чии организатори се драмскиот писател и преведувач **Димитрие Деметар** и актерот, режисерот и драмскиот писател **Јосип Фројденрајх**, а подоцна и **Аугуст Шеноа**.

Во првите години на ЗКЗ се играат и светските класици **Шилер** и **Молиер** во 1861, **Голдони** во 1862, **Шекспир** во 1863 и **Гете** во 1865 година.

Оперетата е основана во 1863 година, **операта** во 1870, а **балетот** во 1894 година.

Театарски времеплов

Љубљана

Основоположник на словенечкиот национален театар е **Антон Линхарт** (1756—1795), а **Словенското народно гледалиште** е основано во 1892 година во Љубљана, директно произлезено од Драмското друштво коешто работело од 1867 до 1892 година.

СНГ е отворено со премиерата на драмата „**Вероника Десенишка**“ од **Јосип Јурчич**. Прв режисер и организатор е **Игнацие Борштник** (1858—1919).

Меѓу првите изведби се наоѓаат делата на **Ибзен**, **Шекспир**, **Хауптман** и **Метерлинк**, а секако најзначајна појава во животот на СНГ е **Иван Цанкар** (1876—1918).

Театарски времеплов

Народното позориште во Скопје од 1918 до 1922

Ристо СТЕФАНОВСКИ

По завршувањето на Првата светска војна, територијата на денешна СР Македонија повторно попадна под власта на Србија. Овој дел на Македонија, како арена на жестоки борби на Солунскиот фронт, беше најопустошен на Балканот. Тоа не пречело новата власт итно да се зафати со организирање на соодветни општествени форми, што, меѓу другото, имало за цел да ја продлабочуваат националистичката пропаганда. Во тој контекст беа отворени нови училишта, основани редакции на разни весници и списанија и слично. Но, една од поважните улоги во оваа насока му беше доверена на театарот.

Беше очигледно дека асимилаторската власт беше свесна за моќта на театарот врз средината во која делува. Оттаму, уште во првите месеци по завршувањето на војната било пристапено кон негово основање во Скопје, како во најразвиена градска целина. Всушност, тоа беше негова обнова, ако се има предвид постоењето на театарот од 1913 година под управа на Бранислав Нушиќ.

Уште на самиот почеток, целите и задачите на обновениот театар биле јасно поставени. Преку оваа уметничка форма се пристапило кон организирано и континуирано дејствување меѓу македонското население, со цел да му се сугерира поинаква национална припадност од вистинската, а што всушност се сведувахе на неговата денационализација.

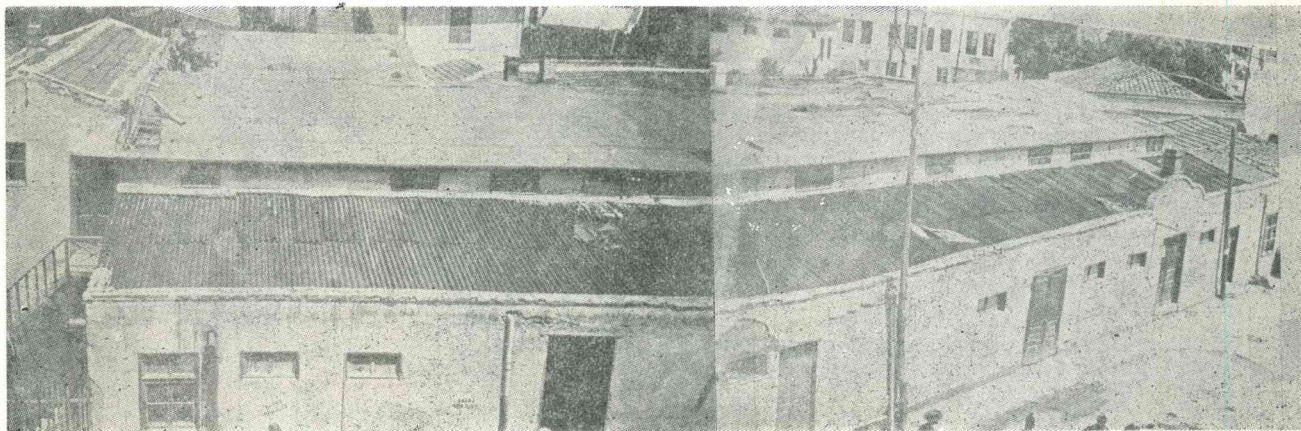
Во националистичките весници и списанија, што се издавале по повод постоењето и работата на театарот во Скопје, не се притеснуваат отворено да ги изнесат своите погледи за неговата мисија во „Јужна Србија“ (т.е. Македонија). Така, во еден од нив („Југословенска њива“, 1922 година бр. 4, стр. 213), е отпечатена ваква изјава:

„Смислата на постоење на театарот во Загреб или Белград и други наши места е сосема поинаква отколку на нашиот (скопскиот) театар. Поставен во средина во која царува ориентот, односно каде што турската цивилизација на граѓаните е едвај допрена од младотурското движење, тој има за задача да извршува не само воспитување на културниот и полукултурниот свет, туку воедно да биде и прв носител на западноевропската култура во овие краеве. Тој е во прв ред должен во главниот град на ова големо подрачје, што се вика Јужна Србија, да внесе процес на асимилација со другите градови на нашата татковина, да ја измени насоката на цивилизацијата и националното расположение кај сите доморотци, без оглед на тоа дали тие се викале Турци или Срби, Македонци или било како“.

Ако во овие редови националистичката и асимилаторската културна политика е скриена (повеќе или помалку) зад „западноевропската културна мисија“, тогаш наредниот цитат од „Привредни преглед“ отворено зборува за целите и задачите на театарот во Скопје. Имено, во него се истакнува:

„Како и сите установи во овие краеве, и можеби повеќе отколку другите, скопскиот театар има, покрај естетска задача, и една важна национална мисија: тој е должен, преку создавање на еден соодветен репертоар, национално да го воспитува овој свет и во него да буди љубов спрема земјата, спрема нејзиното минато и сегашност“.

Но, независно од содржината на овие цитати, не може а да не се признае дека театарот во Скопје вршеше и своевидна културна мисија, иако таа не му беше ни основна цел, ни најзначајна. Напротив, културната мисија на театарот се користеше како еден вид параван за пласирање на асимилаторски тенденции. Така, театарот наместо да биде во целост подреден на културното воздигнување, за жал стана средство за национално подјармување.



Театарската зграда во која ансамблот давал претстави во периодот 1919 — 1926 година

РАБОТАТА НА ТЕАТАРОТ ОД ПОВОЕНИТЕ ПОЧЕТОЦИ ДО 1922 ГОДИНА (УПРАВНИЦИ И УМЕТНИЧКИ КАДАР)

Во предвоена Југославија постоеја три таканаречени „средишни позоришта“ (во Белград, Загреб и Љубљана), а покрај нив уште шест професионални куќи, т.е. обласните театри во Марибор, Сплит, Сараево, Скопје, Нови Сад и Осиек. Нивната положба, особено од финансиски аспект, била повеќе од тешка. Меѓутоа, положбата на театарот во Скопје била најнесносна. Големите економски тешкотии се чувствувале речиси насекаде. Во земјата завладеала голема скапотија. Цените на работната сила биле зголемени за околу 15 пати. Слично поскапување се почувствувало и во електричната енергија (за 20 пати), во цените на платното и боите неопходни за изработка на декор и костими (за 30 пати), а и самите влезници за театарските претстави се поскапиле од 5 до 8 пати. Ваквата економска депресија можела тешко да се совлада. Како резултат на неа беа разнишани и најпознатите театри во Европа. Така, Народни дивadlo од Прага една од повоените сезони ја завршил со загуба од околу 7 милиони круни, додека Операта и Бург-театарот во Виена ја завршиле сезоната со стотици милиони круни дефицит.

Ситуацијата во Југославија не била порозова особено поради тоа што државата од година во година го намалувала буџетирањето на театрите. Така, во 1919/20 година таа покрива 75 отсто од



Александар Верешчагин



Александра Лескова

театарските издатоци, во 1920/21 — 70 отсто а во 1921/22 ги сведе на 50—55 отсто во зависност од развиеноста на театарот.

Во 1920 година, кога целокупниот државен буџет на Југославија изнесувал 7 милијарди, за театрите се одделени 15 милиони динари. Во 1921 година сите театри во земјата добиле 15,5 милиони, а во 1922 година 10,5 милиони динари. Ова зборува дека сите театри во Југославија добиле помалку одошто само Народни дивadlo во Прага.

Со вакви буџети и со намален персонал поради тоа, скопскиот театар некако се извлекол. Во потешка ситуација од него, биле театрите во Нови Сад, Марибор и Осиек, што претставувало голема уметничка и национална срамота. Театарот во Љубљана, во исто време, покажувал дефицит повеќе од половина милион динари, така што и тој се наоѓал пред катастрофа. Дотацијата на театарот во Белград е намалена од 5 на 3,5 милиони, а во Загреб од 5 на 2 милиони динари.

Во врска со ваквата тешка и незавидна положба, во еден коментар од тоа време се вели:

„Бедата на уметноста и на уметниците сигурно не служи на чест на едно време, што просветеноста се презентира како средство и цел на општиот напредок. Затоа не може а човек да не се сомнева дека таа може да помогне во подигањето вредноста на динарот.“

Тој никаде не ја покачил својата вредност со божјачење, со затворени очи и со скрстени раце, туку со добро уредување на земјата и сите услови за рационална работа и економија во неа како и овозможување полет на сите полиња на дејноста. Оние што мислат дека сето тоа може да се надо-

места со безобзирни заштеди како што е оваа на театарот, ќе се излажат, како што се излажале во сè друго“.

Наведените податоци и овој цитат, што се земени од написот на Милан Грол „Три државни театри во криза или пред затворање“ (Политика“, бр. 5155 31 август 1922) недвосмислено укажуваат на тешката положба што владееше во театрите.

Театарот во Скопје во 1922 година добива преполовена дотација, т.е. 700.000 динари, наспроти еден и половина милиони динари, колку добивал порано. А во таа сезона, т.е. во 1922/23 година во овој театар се вложувале напори и за реализирање на најквалитетни драмски дела, покрај оние што биле подготвувани од националистички аспект. Оттаму, на неговата сцена, во јануари 1923, покрај „Венецијанскиот трговец“ и „Крал Лир“ од Шекспир, се играле „Народниот непријател“ од Ибзен и „Вишновата градина“ од Чехов.

Првите повоеени години од животот и работата на театарот во Скопје, според тоа, можат да бидат определени како години на премостување на финансиски проблеми, но и како година на обнова и конституирање. Тој процес не бил рамномерен туку, напротив, исполнет со бројни промени и пресврти, условени пред сè од несредените прилики по Првата светска војна, што се реперкуирале во недостиг на зграда, немање на солиден актерски ансамбл, недостаток на режисери, сценографи, костимографи, како и нужни материјални претпоставки за работа. Ништо подобра не била работата со управниците. Така, од 1919 до 1922 година таа должност ја зазеле четворица.



Радивое Караќиќ



Брана Цветковиќ

Ако се земе предвид дека од тогашниот управник најмногу зависела работата во театарот, тогаш датумите на нивото службување на извесен начин можат да означат и одделни етапи во развитокот на театарот.

Бранислав Нушиќ е првиот повоеен управник. Тој раководел со скопскиот театар и пред војната, па по свршувањето на Првата светска војна тој се враќа во Скопје и се зафаќа со големата и одговорна задача да го обнови театарот, да го прибере ансамблот, да оспособи просторија за изведби и слично. Нушиќ тие задачи ги реализира на завидно ниво, со оглед на приликите во кои работел и успеал на 14 јануари 1919 година (по новиот календар на 27 јануари) да ја даде првата премиера „Хеј Словени“ од Ристо Одавиќ, што значи само четири месеци по влегувањето на српските единици во Скопје.

Бранислав Нушиќ на 12 април 1919 му се обрратил на министерот за просвета (со писмо под бр. 212) со кое го известува дека театарот започнал со работа на 14 јануари 1919 година со свечена претстава која била составен дел на Светосавската прослава. Таа претстава била единствена во јануари, поради реформата на календарот. Оттогаш па сè до април, театарот прикажал 35 претстави, добро посетени и убаво примени. На репертоарот биле 21 од српски и 14 од странски автори со просечен приход од 1.000 динари. Тој известува дека сопствениците на локалитет „Палас“ и „Зрински“ го ученуваат, а во салонот на „Париз“ не сака да ги дава претставите, бидејќи сопственикот на кафеаната е Топалов, против кого е јавното мислење. Нушиќ натаму пишува дека го купил

местото со сè продавници и дека од наемнината исплаќа дел од долгот. Истовремено тој побарал од министерот 6.000 динари за градење на летна арена и 12.000 динари за оспособување на арената во зимски локал.

Нушиќ останал на управничка должност до 1 октомври 1919 година. Потоа тој заминал на нова должност во Белград. Тогаш на местото управник дошол дотогашниот гимназиски наставник **Радивоје Караџиќ**. Некои театролози (Б. Стојковиќ — „Историја на српскиот театар“) тврдат дека современите му забележувале на управникот Караџиќ затоа што го занемарувал домашниот, односно националниот репертоар. Поради тоа тие сметале дека интересирањето за театар кај месното население стивнувало. Без оглед на тоа што такви јавни изјави не се исклучени со оглед на националистичката пропаганда, податоците со кои сега се располага укажуваат на спротивни состојби. Имено, токму форсирањето на тој национален репертоар предизвикал да се празни салата на театарот. (В. „Југословенска њива“ бр. 4 стр. 294). Карактеристично е што за време на управувањето на Караџиќ се споменува и почетокот на финансиските проблеми. Во оваа прилика треба да се напомене дека Караџиќ останал на оваа должност од октомври 1919 до крајот на февруари 1920 година. Но, тој повторно ќе стапи на оваа должност во 1922 година.

На 1 март 1920 година на тоа место доаѓа **Андрија Милчиновиќ** (10-XI-1877 Сисак — 1937 Загреб). Тој бил управник до октомври 1921 година. Уште пред неговото доаѓање, се зборувало за неговата ерудиција и искуство што го стекнал низ повеќекратните престои во некои европски земји. А тоа, на извесен начин, се одрази и врз репертоарот. Така, тој кон крајот на службувањето вовел „новост“ во вид на театарски вечеринки, на кои се прикажувале популарни и евтини водвили и буфонери. Природно е што појавата на ваквите „вечери на хумор и уметничка сатира“ предизвикале бучавен отпор во националистичкиот печат, кој не можел да дозволи прикажување на вакви „безидејни претстави за сметка на патриотските и историски драми што требало воспитно да дејствуваат.

Но, независно од тоа М. А. Живановиќ (во „Стара Србија“ бр. 1 од 1.01.1921 година), мошне позитивно зборува за работата на театарот:

„Се радуваме што надлежните фактори со полна волја го помагаат нашиот театар, што управата најсовесно ја извршува тешката задача, а најмило ни е што можеме совршено објективно и со полна чест да ја пофалиме работата на оние што на плеките го носат тешкото бреме на извршување на големата задача, а тоа е неуморната работа на членовите на нашата театарска куќа...“



Скопие — Skopje (Üsküb)

Кафеаната „Зрински“



Влезот во театарската зграда во Скопје (1919—1926)

Во една друга прилика е истакнато спротивно (В. „Стара Србија“ од 5.02.1921 година): „Веќе од поодамна во нашиот весник малку се пишува за Српското народно позориште. А зошто? Затоа што од поодамна Српското народно позориште започна да оди по лоши патишта и наместо да ја извршува својата задача, тоа се оддалечува од неа.

...Наместо да одговори на својата задача и да прикажува наши стари национални претстави, кои скопската публика ги сака и заради што театарот е основан, се изведуваат претстави од безначајни руски автори, што навистина публиката можат да ја насмеат, ама затоа немаат никакво воспитно дејство.

...Веќе две години Српското народно позориште работи во Скопје и ние на неговата сцена не гледаме ниедна наша историска претстава, заради што театарот е основан. На овој театар се трошат милиони динари и ние со право можеме да прашаеме зошто тоа не одговара на својата задача. Изговорот дека национална гардероба не може да се најде, не важи. Кога само ќе помислиме колку се потроши за „Сонот на летната ноќ“ што не го разбраа ни публиката ни актерите и за голем број други претстави без кои слободно можевме да поминеме.

Денешниот напис ние го завршуваме со оваа констатација, убедени дека ќе се најде некој кој ќе посвети внимание на оваа запустена установа и кој ќе го спречи хаосот кој досега владееше“. Театарот бил оптоварен не само со вакви и слични „идејни“ притисоци, туку во исто време и со нездрави меѓучовечки односи. Оттаму, „Стара Србија“ во бр. 63 од 22 март 1921 година известува за предлогот на Здружението на актерите поради

тепачката што ја предизвикале **Александар Верешчагин, Коста Јованесковиќ, Јуриј Јуреев и Данка Петровиќ** на банкетот по повод прославата на славеникот **Михајло С. Лазик**. Здружението на актерите на Кралството СХС предлага веднаш да се исклучат од Здружението Александар Верешчагин и Коста Јованесковиќ, а за сите да се разгледа дали можат да останат на работа во театарот.

На 31.5.1921 година „Стара Србија“ започнува атак на театарот, поточно на неговата управа под наслов „Скопски народен театар. Внимание на конституантот, претседателот на владата и министерот за просвета“.

Ваквите написи, осуди и слично ќе доведат до тоа прво, во јули 1921 година, Александар Верешчагин и Александра Лескова да го напуштат театарот и да добијат ангажман во Сараево, а подоцна во октомври да биде сменет и директорот на театарот Милчиновиќ. Верешчагин бил дипломиран инженер и вонредно културен човек кој особено ја познавал класиката и историјата на театарот, декоративното сликарство и архитектониката на сцената. Тој е завршен ученик на трите школи-натуралистичко реалистичката (Станиславски и МХАТ), стилистичко-реалистичката (Евреинова) и стилистичко-симболистичката (Маерхолд). Тој доживеал голем успех како актер и режисер во Петроград. Имал наклонетост кон делата на Шекспир. Тој настапувал и режирал во Цариград, Солун, Софија, Скопје, Сараево, Загреб.

При натамошното проследување на написите, во еден од нив се опишува потребата на Скопје од театар:

„Луѓето сакаат театар, тој ги привлекува, луѓето одат во него и уживаат гледајќи слики од реалниот живот што се одигруваат пред нив. Но, театарот има и една друга задача, многу, многу поголема, повозвишена — до најголема мера кај народот да ја подига и развива националната свест, да ги буди националните чувства и од нив да создава не само лојални поданици, туку и вонредни членови на општеството.

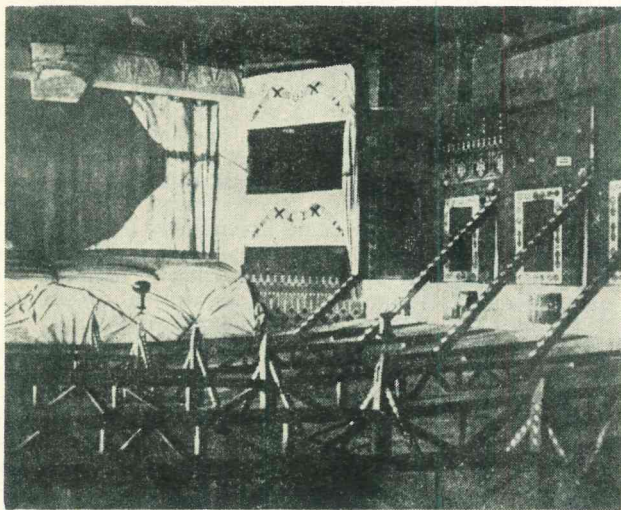
...Немарот и хаосот што завладеал под сегашната управа, нè поттикнуваат, во интерес на напредокот на културата на овој крај, како и во интерес на самата држава, во низа написи да ја претресеме работата на театарот и на неговата управа“.

И, се разбира, почнува напад против управата и тоа дека во ложите седат луѓе кои не платиле влезници (од 8 до 14 ложа посетителите биле без билети); се цитираат анонимни доставки; потоа се говори за тоа дека државни материјали примени од дирекцијата на планот — не се знае каде исчезнале. Му се префрла на театарот дека прикажува претстави со ниско уметничко ниво, дека патувачките театри помалку пари трошат и дека прикажувале подобри претстави; пофален е театарот на Лазик кој порано работеше во Битола, Солун и Воден; се поставува прашање што е сторено со платната и свилата што театарот ги добил на реверс од воената болница и сите овие обвиненија против управата на театарот се мотивираат „само со најчиста љубов спрема возвишената установа — театарот и спрема сите негови членови кои со многу волја, преданост и љубов му служат на Храмот на божицата Талија“.

Во извештајот до Министерството од 16 јуни 1921 година (бр. 591) се гледа дека театарот од 1 септември 1920 до 14 јуни 1921 година прикажал вкупно 275 претстави во Скопје и 2 во Куманово. Во истиот период две претстави дала Драмската школа на А. Верешчагин и А. Лескова, или биле прикажани вкупно 279 претстави. Овој репертоар го извеле 25 актери и 25 актерки.

Вкупно се прикажани 88 премиери:

Чехов („Соба бр. 6“ и „Мечка“), Островски („Без вина виновни“), Толстој („Жив леш“), потоа актовки од петровградскиот репертоар („Криво огледало“), па од Гогољ („Женидба“), Горки („На дно“), Молиер („Вообразен болен“ и „Скапеновите измами“), Мопасан („Госпоѓица Фири“), Шекспир („Сонет на летната ноќ“), Софокле („Антигона“), Б. Станковиќ („Коштана“), С. Поповиќ („Женачка



Внатрешноста на театарот во Скопје (1919—1926)

и мажачка“ и „Покондирена тиква“), Б. Нушиќ („Протекција“, „Свет“, „Обичен човек“ и „Пучина“) и други.

Д-р Грга Новак во написот „Народниот театар во Скопје“ (објавен во „Југословенска њива“ 1922 г., бр. 4 стр. 213) констатира дека во минатата сезона се дадени 58 нови претстави, а потоа го фали репертоарот и прикажаните претстави, истовремено критикувајќи ја сегашната состојба во театарот. Тој констатира дека луѓето не одат повеќе во театар. Според него, додека во минатата година имало редовно над 300 посетители на претстава, годинава едвај можеле да се избројат по шеесетина.

Натаму тој истакнува дека репертоарот е лош и несоодветен, дека се повторуваат лошите претстави од порано и дека состојбата во театарот е под секоја критика, потоа ја напаѓа и критиката, бидејќи се поделила на две групи — на службени критичари од театарската канцеларија и на критичари под сила. Тој вели дека првите пофалуваат сè и сешто, така што секој што ги чита се смее, а вторите кога ќе напишат нешто, веднаш се пристрасно напаѓани од првите за нестручност и слично. „Жални се овие појави“, — вели натаму Грга Новак, — жално е што државата фрлила толку пари, а театарот не одговара на својата намена. Зошто си дозволи г. А. Милчиновиќ да го напушти Скопје, кога неговата работа беше овеанчана со вонредни успеси? Требаше по секоја цена да се настојува тој да остане тука, кога така убаво знаеше да најде начин да го подигне уметничкото ниво на овој театар и тој секогаш да биде полн. Минатата година во театарот доаѓаа и Срби и Турци и Евреи и Грци и таканаречените Македонци и сите крпеа од тоа корист, се воспитуваа, го учеа нашиот јазик, се воведуваа во нашата култура и го облагородуваа својот дух“.

На задоволство на луѓето кои придонесле да дојде до сменување на Милчиновиќ, за нов управник во Скопје пристигнал актерот и хуморист Брана Цветковиќ. По тој повод „Стара Србија“ со написот „Пред почетокот на новата сезона“ (што е потпишана со буквата „X“), го поздравува и пофалува него бидејќи го молерисал театарот со шари позајмени од пиротските килими и ќе му препорача во најскоро време во „Скопје на Цар Душан“ во театарот да го прикаже „Крунисувањето на Душана“ од Цветиќ.

Така, од октомври 1921 година, по одењето на Милчиновиќ, управник станал Брана Цветковиќ. Тој, според општото мислење, не се прославил како раководна личност во театарот. Ангажиран над сè со конкретната уметничка работа на сцената, Цветковиќ го запоставил организаторскиот дел на работата, па набрзо театарот почнал да тоне во долгови и да се губи во хаос. Во печатот се редат бројни критики на управата и воопшто за работата на театарот. Сè почесто се зборувало за празниот салон на театарот, се укажувало дека во театарот повеќе не одат ниту интелектуалци, ниту трговци, ниту народот и покрај тоа што играат истите актери од поранешните сезони. Причините за тоа се повеќекратни. Според некои, тоа е хаосот во репертоарот, според други преголемата попустливост на управникот спрема актерите.

Сепак, „Стара Србија“ (во бр. 61) од 15 март 1922 година во написот „За нашиот театар“ го фали Брана Цветковиќ споредувајќи го со Рајнхарт. Пишува дека тој е прв управник кој почнал да води сметка „за чисто национален и историски репертоар“, со што „неговите претходници не можат да се пофалат“. Заради таквиот негов став, се вели понатаму, се најдуваат луѓе од неговата најблиска околина кои го напаѓаат и му пречат иако тој лично не верува дека тие во тоа ќе успеат. Во статијата пишува дека тој треба да се охрабрува, бидејќи сите се на негова страна, сите

што го сакаат театарот и што го делат убедувањето дека преку „штиците што значат живот“ во овие краеве се врши национална мисија.

Но, и Брана Цветковиќ бил сменет од управител на театарот и на негово место повторно доаѓа **Караџиќ**. Тој веднаш потоа се огласил во „Новости“ (бр. 339) од јуни 1922 година со протест во кој напаѓа некои белградски весници кои злонамерно пишуваат против Скопскиот театар. Тука тој алудирал на сопствениот претходник, т.е. на Брана Цветковиќ кој бил автор на тие написи. Затоа Караџиќ го завршува написот со констатација дека ако Цветковиќ има причини за незадоволство заради тоа што е сменет и ако чувствува потреба со некого да се пресметува, тогаш нека се јави на вистинска адреса, односно на Уметничкото одделение кое го поставило за директор, за тоа да стави крај на хаосот што тој го направил.

Сепак, се чини дека причините за пропаѓање на театарот се покомплексни, за што зборува и Милан Грол во „Политика“ од 31 август 1922 година, разгледувајќи ја тешката материјална состојба на театрите ширум Југославија. Останувајќи на конкретниот пример на скопскиот театар, може да се наведе советот што често се среќавал во печатот и според кој излезот требало да се бара во ориентирањето на театарот кон неговата основна задача односно ... „да го воспитува овој народ (се мисли на македонскиот, б.м.) и да го приклучи кон заедницата на српскохрватскиот духовен живот“. Брана Цветковиќ е управник 5 месеци (до 5 мај 1922) кога повторно се враќа Радивоје Караџиќ со задача да го извлече театарот од тешкотиите. Имено, Караџиќ со актот на министерот за просвета (бр. 1125) од 28 април 1922 е поставен за управник.

Осврнувајќи се на другиот, превосходно уметнички, кадар на театарот во периодот од 1918 до 1922 година треба да се наведат режисерските имиња на:

Милорад Петровиќ, Михајло Димитриевиќ Диле, Ристо Спиридоновиќ и двајцата помлади актери Јосиф Срдановиќ и Страхиња Петровиќ. Од посебно значење за театарот биле режиите на четворицата руски режисери: Јаков Осиповиќ, Александар Лескова, Александар Верешчагин и Јуриј Ракитин, кои како претставници на руската реалистичка школа извршиле вонредно влијание како врз изградувањето на уметничкиот кадар така и врз создавањето истенчен театарски вкус кај публиката. МХАТ-овецот Верешчагин не ретко ја збунувал публиката со својот експериментаторски дух што го манифестираше во режијата на руските класици.

Интересно е да се одбележи дека дури по ангажирањето на Ана Дорјан и Александра Лескова за членки на театарот, како и на Александар Верешчагин, на сцената започнале да се играат делата на Чехов и Горки како „Соба бр. 6“ (Стремеж кон идеалот), „Мечка“, „На дното“ и други. Откако театарскиот рецензент Ке ја прераскаже претставата, Ке истакне: ... „Обете претстави Верешчагин ги режирал одлично, онака како што секој од нас очекуваше. Г. Срдановиќ, како Иван Громов беше одличен во својата рола, неговата игра беше резултат на многу добро студирање и сериозен труд.“

Г. Спиридоновиќ, како доктор Андрија, вонредно добро, релјефно ја изнесе пред гледачите целата длабочина на душата на еден лекар, сета филозофија на еден интелектуалец... Во другата претстава г-ѓа Спиридоновиќ како Попова, беше одлична и во својата улога успеа во целост... Г. Лаловиќ, како и другите членови на групата, оваа вечер прекрасно ја исполнија својата задача. Куката беше полна“.

Но, во написите често се среќаваат и поинакви критики. Така, во „Стара Србија“ (бр. 330) од 7 декември 1920 година, управителот на театарот Андрија Милчиновиќ, одговарајќи на една ваква критика, чиј автор беше потпишан со иницијалот „Д“, вели дека Верешчагин е назначен како режисер и дека тој настапил како актер во „Соба бр. 6“ од Чехов, во „Љубомора“ од Арибашавлев и во „На дното“ од Горки, ... „на молба на управата и од љубов спрема своите другари-актери, како и спрема јавноста“, така што на премиерите настапувал актер што зборува српски, а после него Верешчагин. „Улогата на Незнамов во претставата „Без вина виновни“ му е доделена на Срдановиќ, но тој се разболе така што Верешчагин се уфрла да ја игра на руски, бидејќи немаше време да ја научи на српски“.

Актерскиот ансамбл, според признанијата на многу театарски познавачи, бил составен од актери кои умеее да се справат и со најкомплицираните актерски задачи. Се разбира, во овој период не можело да стане збор за актери од македонско потекло (како што, впрочем, е случајот со управниците и режисерите), иако меѓу нив лесно можело да се сретнат, покрај Србите и Хрватите, Словенци. Ансамблот го сочинуваша следните актери: Милан Бандиќ, Боиќ, Јелица Бошковиќ, Петар Буквиќ (гардеробер и суфлер), Мара и Никола Гошиќ, Милица и Никола Диниќ, Драга Илиќ, Олга и Коста Илиќ, Бранко Јовановиќ, Јованесковиќ, Катица и Михајло Лазиќ (долгогодишен управител на патувачкиот театар), Анка и Љубомир Лаловиќ, Маринковиќ, Рада и Србољуб Миливоевиќ, Драга Милоевиќ, Мишиќ, Добринка Николиќ, Стево Оберски, Дана и Страхиња Петровиќ, браќата Раденковиќ, Ружа Радосављевиќ, Марица Рашиќ, Катица Руцовиќ, Милица и Ристо Спиридоновиќ, Јелена Тешиќ, Небојша Косиќ, Зора и Андреја Курчиќ и Добрила и Милутин Џимиќ.

Од овој преглед на актерите јасно произлегува дека брачните двојки биле еден вид специфичност на Скопскиот театар. Впрочем, тоа е своевидна карактеристика и во низа други театри.

Со свое трудољубие за „стилизација на современата декорација“ придонесуваа Качаревиќ, Даутов, Димитриевиќ и скопјанецот Панче Костов како декоратори и сценографи. Тие со вонреден усет ги реализираа декоратерско-сценографските зафати.

Во работата на театарот посебно место заемаше формиранит оркестар. Во него како диригенти настапуваа: Леополд Дворжак, Вацлав Недела и Сава Дреновац.

„Стара Србија“ (бр. 280) од 15 октомври 1920 година донесе вест за основањето на Драмската школа под раководство на А. Лескова, А. Верешчагин и оперската пејачка А. Дорјан. Тоа зборува за определена грижа за оспособување на нови кадри. Во прилог на оваа насока зборува како изборот на предметите, така и предвидениот наставнички колегиум. Имено, за предавач на предметот актерска уметност беше предвидена А. Лескова; за предметот Рецитации и читање — А. Верешчагин; за предметот Вежбање на гласот, пластика и елементи на музика — А. Дарман; за предметот Дикција — А. Лескова; за предметот Ритам, мимика, маска, мечување и гимнастика — А. Верешчагин; за предметот Сценска игра — А. Дарман; и за предметот Практика — А. Лескова и А. Верешчагин. Испитни претстави Ке се изведуваат пред професори Срби, кои беа задолжени и за одржување на периодични лекции. Школарината за посетување на ова училиште од страна на примените кандидати чинело од 100 до 150 динари месечно.

И така оваа школа започна со работа. Таа траела од 10.11.1920 до 3.2.1921 година. Часовите се одржувале во Првата машка гимназија (кај црквата „Цар Константин и царица Елена“) и на сцената во театарот. Оттаму „Старата Србија“ (бр. 306) од 10 ноември 1920 година го објави написот „Вчера започна со работа Драмската школа“, а во „Привредни гласник“ од 3 февруари 1921 година веќе пишуваше дека на 7 февруари 1921 година ќе се одржи вториот голем концерт на Драмската школа и дека програмата ќе биде одбрана и дека во неа ќе учествува А. Лескова — наставничка на школата и Јован Таниќ — ученик на школата, кој во минатиот настап имаше значаен успех.

Ученици во школата биле: Бранко Јовановиќ, Милан Бандиќ, Браевиќ, Тодор Николовски, Надежда Занфировиќ, Лепосава Ѓорѓевиќ, Јован Таниќ, Радовановиќ...

УСЛОВИ ЗА РАБОТА — ПРОБЛЕМОТ СО НАМЕНСКА ТЕАТАРСКА ЗГРАДА

Проблемот околу изградбата на адекватна театарска зграда е нешто што посебно го карактеризира овој период на живот на театарот. Уште при влегувањето во Скопје по Балканските војни (1913), српската власт се зафатила со изградба на театар-

ска зграда која во 1915 година, непосредно пред навлегувањето на Бугарите била ставена под покрив и речиси готова. Но, за време на војната таа била користена како коњушница и на тој начин сосема запустена.

Кога 1918 година во Скопје повторно дојдоа Србите, Бранислав Нушиќ добил 300.000 динари за да ја доврши започнатата зграда. Но, тој бил свесен дека евентуалното довршување на старата зграда истовремено ќе значеше самооткажување од нова, помонументална зграда, бидејќи државата немаше да се согласи, покрај постоењето на старата, да изгради нова зграда. Од тие причини тој привремено го вселил театарот во салата на познатиот ресторан „Зрински“, сопственост на Гарма и Михајло Манчиќ во кој била прикажана и првата премиера. „Зрински“ имал долга сала, елегантна со долги прозорци, висок плафон, со огледала и завеси, три влеза: од улицата кај Еврејско Маало, од кај бавчата до Вардар и од кај Камениот мост. Сцената била спрема Камениот мост. Салата, во која се прикажувале и филмови, имала 600 столони во махагони боја. Во пивницата и ресторанот свирел оркестар, а летно грме надвор во бавчата. Сцената била подигната еден метар (длабока 6 м., висока 4,5 м., широка до 7 м.), осветлувана со сопствен агрегат, со многу сијалици. Постоеле 4 примерни. Декорот го правеле во урнатините на турската зграда — претворена во дрводелска и сликарска работилница. Декорот бил примитивен. Меѓутоа, работата во таа зграда по кратко време станала невозможна. Сопственикот на салата почнал да поставува сè потешки услови, да ја покачува наемнината до недоглед, така што Нушиќ бил принуден да изгради било каква, макар и импровизирана зграда за обновениот театар. Така, е пристапено кон изградба на времената „арена“, што всушност е еден вид летна сцена. Таа била лоцирана на југозападниот агол од главниот плоштад на Скопје, пред хотелот „Македонија“, поточно на местото каде што подоцна е пробиена улицата „Гоце Делчев“ (сега „Максим Горки“). Зградата е градена под неповолни услови, но бидејќи немало можност да се продолжи со работа во ресторанот „Зрински“, друг избор немало. Оттаму требало таа да се изгради по секоја цена. И така таа е завршена на 19 јуни, а со работа во „арената“ или „дрвената кука“, како некои ја викале, театарот со работа започнал на 16 октомври 1919 година.

Од „арената“ што е изградена на туѓ имот најголема корист требало да има претприемачот, кој усвоил со идното бифе да располага, т.е. да го издава под наем. А тоа бифе требало да ангажира зад секоја ложка по една маса за да може да се јаде, пие и забавува, додека трае претставата.

Работите на изградбата на „арената“ релативно добро напредувале. Но, театарот во тоа време се среќавал и со некои други тешкотии. Тука во прв ред се мисли на рестрикцијата на струјата. Од тие причини „Стара Србија“ од 21 мај 1919 година известува дека претставите ќе започнуваат во 20, а не како досега во 20,30 часот, а заради ограничена работа на електричната централа до 23 часот.

Привремената „арена“ била обична приземна зграда изградена од плитари, дрва и мошне малку тули, а покривот ѝ бил од ламарина и тер хартија. Оттаму таа мошне потсетуваше на воена барака или магацин. Над сцената немало двоен покрив, ниту пак имало помошна сцена. Исто така, немало ни простории за проби, ниту пак магацини. Постоеле само две групни пресоблекувални, една за актерите и една за актерките. Електричното осветлување било мошне слабо. Покрај тоа, тоа се вклучувало по четири часот попладне, така што дневните претстави се давале под осветление на петро-

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

РЕДСТАВА 124. РЕДОВНА 99.

Скопје, Субота, 17 априла 1920 године

НОВ КОМАД
ПРВИ ПУТ

ПАЛАНАЧКЕ НОВИНЕ

Игра у 3 чина. Написоа Драгомир Брзак. Редител г. М. Петровиќ.

ЛИЦА:

Миливоје, срески начелник
Гавро, поручник, командир батерије
Јаши, поштар
Слоде, поштар
Матко, председник општинског суда
Кузман, учител
Теша, срески писар
Мојсило, општински ћата
Соја, жена
Давид, Јерма, учителска
Мићан, пандур
Даша, фамула

г. Лазар
г. Димитријевиќ
г. Џимић
г. Срдановић
г. Данић
г. Џић
г. Миливојевић
г. Маринковић
г-ца Руновић
г-ца Д. Џић
г. Мишић
г. Лазовић

Догаѓа се у једној среској парошци, у стану учителевом.

ОРКЕСТАР: НАПЕЛНИК Г. Ј. УРБАН

1) Јенко: Ђидо, увертира. 2) Фарба: Сан љубави, вальцер.
3) Урбан: Оријенталски вальцер „Пола“

ЦЕНЕ МЕСТА:

(5 МЕСТА) 50. дин.; ФОТЕЉА 10 дин.; ПАРКЕТ 5 дин.; ПАРТЕР 1 РЕД 3 дин.;
2 РЕД 2 дин.; БАЛКОН 5 дин.; ГАЛЕРИЈА 1 РЕД 2.50 дин.; ГАЛЕРИЈА 2 РЕД 1 дин.

НЕ СЕ ПРОДЈУ У ПОЗОРИШНОЈ БЛАГАЈНИ НА ДАН ПРЕСТАВЕ ОД 9 ДО 11 ЧАСОВА ПРЕ И ОД 3 ДО 5 ПО ПОДНЕ, А У ВЕЧЕ У 7 ЧАСОВА.

ПРОГРАМ НА КАСИ СТАЈЕ 0.50 ДИН.

ПОЧЕТАК ТАЧНО У 8 И ПО ЧАСОВА У ВЕЧЕ ПО НОВОМ ВРЕМЕНУ.

Ше мањерија Стара Србија — Скопје — Војвода Ѓуѓакиќ бр. 20.

Програма за претстава во 1920

лејски ламби. Уште полоша била работа со греењето, бидејќи покривот прокиснувал, а самите сидови воопшто не биле во состојба да ја задржат топлината.

За надворешниот изглед и околината во еден објавен напис тогаш, меѓу другото, се вели: „Театарот го опкружуваат раскопани улици, без калдрма и со постојан кал и дупки длабоки околу пет метри ископани заради поставување на канализација која со месеци не се завршува и, како што изгледа, скопската општина нема намера да ја забрза работата. Тоа е доказ дека скопската публика прави од своја страна сè за да се одржи театарот, бидејќи, доаѓајќи ноке на претстава, се изложува на опасност не само да ја упропасти својата свечена облека, туку и поради слабото улично осветление да пропадне во некоја од дупките за канализација.

Во театарската зграда, која всушност и не заслужува да го носи тоа име, се влегува веднаш од пазарот (од кај подоцна изградената палата „Ристик“ — б. м.). Од улицата, низ која во зимските месеци дува познатиот вардарец, се влегува право во салонот, во седиштата, бидејќи нема никакво фоаје или ходник, а уште помалку гардероба. Впрочем, оваа и не е потребна бидејќи публиката за цело времетраење на претставата останува во капути.“

Многу е јасно колкава удобност таквиот „театар“ можел да му даде на посетителот, а уште помалку на вработените во него, особено кога ќе паднеше дожд или пак ќе застудеше.

Од сето ова, разбирливо е што управата на театарот и власта вложувале напори да се изгради нова и функционална зграда. Во таа насока наскоро биле преземени конкретни чекори. Така, започнало градењето на нова зграда во 1921 година на место на старата, полуразурната. А тоа градење беше проследено со многубројни тешкотии. Меѓу другото, проектот бил менуван шестпати, а биле менувани дури и архитектите-проектанти. Во почетокот изградбата се изведувала на приватна основа. Дури подоцна, т.е. од 1925 година таа преминала во рацете на државните органи.

Новоизградената театарска зграда, т.е. „арената“ имала три канцеларии — мали собички што се наоѓале над женската гардероба, а кои исто така прокиснувале. Во нив биле сместени управата, благајната и писарницата. Салонот имал 650 седишта. По седум ложи се наоѓале од двете страни (вкупно 14) од кои едната била управничка, над неа актерска, а втората режисерска, над неа актерска исто така. Сцената имала отвор од 8 метри, височината до таванот ѝ изнесуваше 5 метри и 1 метар за суфитите. Столовите биле тапацирани, а набавени со добиените средства на име репарации од Германија. Тие биле кадифени, кафеави по боја, а половината без тапацир, завесата на сцената од дебел плиш, со темно црвена боја. До зградата бил дозидан и стан за управителот. Отворот за оркестарот собирал околу 20 музичари. Воениот оркестар свирел пред претставите, како и за време на паузите. При изведување на претставите со придружба на инструментално-вокална група, оркестарот го придружувал хорот. Во заднината на салонот имало балкон, со околу 120 седишта. Во него се влегувало од дворот, по дрвени скали, неоградени, но заштитени со настрешница, а салонот имал околу 780 квадратни метри.

Весникот „Стара Србија“ често своите рубрики ги полнел со афери за театарот, за Бранислав Нушиќ и за други, и тоа околу градбата на арената, околу репертоарот и слично. Така, во написот „Скопски театар — изјава на г. Б. Нушиќ“, Нушиќ се осврнува на подолгиот напис на весникот во кој се критикувала уметничката страна на ра-

ботата. Пишувачот на написот префрлува дека се играле само стари претстави, дека нема декорација, дека нема трупа и дека сè тоа морало да го направи управата што дошла по него.

Нушиќ образложува под точки:

„1... Јас морав да се помирам да играм во кафеана, во чад од цигари, со цигански оркестар, само колку да постои театар... Зарем тоа е прилика во која треба да го развивам својот уметнички вкус. Целиот мој десетмесечен труд се состоеше во тоа најпрвин да собирам трупа. Тоа не беше едноставна работа“. Поттоа Нушиќ говори како морал да се обраќа до најразлични единици за да му ослободат актери — да бара актери растурени по сите земји и краишта и тоа во време кога од Белград за Скопје се патуваа 14 дни со автомобил и запрежна кола, и заклучува: „Целата сегашна трупа на театарот сум ја создал јас, а не оној што дошол по мене“.

2. Да се направи репертоар — Скопје оддалечено од светот, Белградскиот театар во урнатини. Се откупува и препишува од патувачки театри (тогаш нема ни хартија). Се препишувало од Нови Сад, Битола, Крагуевац, Крушевац. Со помош на полицијата се барале и наоѓале дела по скопските и митровичките тавани и визби и од сè тоа е создаден репертоар што јас не успеав да го играм, но затоа оние по мене го играа“.

Натаму Нушиќ, во одделни точки, зборува за своите напори во обезбедување на гардеробата, за успехот што го постигна дотацијата да се зголеми од 20.000 на 100.000 динари и благодарейќи на тоа да ја зголеми заработувачката на актерите, да го обнови декорат итн. Исто така, тој зборува како се дојде до театарската зграда, т.е. до изградбата на „арената“ што вкупно чинела 18.000 динари; како успеал на скопските артисти да им издејствува статус на државни службеници и др. Тој натаму истакнува дека од Белград не можел да добие пари, дека сопственикот на „Зрински“ им земал по 2.000 динари месечно кирија, дека ја изградил „арената“ со неколку вагони градежен материјал и тоа во исто време кога во Белград се поправа мањезот за театарот кој има и сидови и врати и прозорци и покрив, а која поправка чинела 200.000 динари и 50 вагони градежен материјал.

Нушиќ натаму истакнува дека тој, а не Караџиќ, го повикал сликарот Хајновиќ во Скопје, кој реализира 4 промени.

Нушиќ им префрла на критичарите што им пречело што во зградата имало дуќани затоа што тоа го профанисувало театарот, а не им пречело тоа што во „Зрински“ биле принудени да држат проби во кафеана, каде гостите пиеле пиво и играле карти.

Значи, за 10 месеци работа, под најтешки услови, почнувајќи од ништо, Нушиќ успеал да:

— организира добра, солидна трупа која и денес е во театарот;

— создаде репертоар што и денес се игра;

— обезбеди нешто малку од гардеробата;

— издејствува дотација од 100.000 динари;

— издејствува за актерите додаток за скапотијата;

— да изработи нови декорации, што ги реализира Хајновиќ, но со кого немад среќа да игра;

— обезбеди зграда, сопственост на театарот;

— го преобрази театарот од установа со минимална дотација, во државен театар со буџет“.

Во овој одговор Нушиќ се огладува да зборува, за нередот и интригите во трупата, бидејќи располага со документи кои сосема друго говорат. Практично, со овие исказувања во „Стара Србија“ (бр. 232) од 27 и (бр. 235) од 30 август 1920 година Нушиќ им одговара на своите критичари.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

ПРЕДСТАВА 03. РЕДОВНА

У САЛИ ЗРИЊСКИ

Скопје, субота, 5 априла 1919. год.

Д Е Б О Р А

Позоришна игра у 4 чина. Написано С. Х. Шоантал. Превео Спира Димитријевиќ Котаренс

Л И Ц А:

Доренц, вмет у селу	г. Спиридоновиќ
Јосиф, негов син	г. Срдановиќ
Учител	г. Илиќ
Поп	г. Јованесковиќ
Анка, негова синовица	г-ца Р. Илиќ
Павлур	г. Топорашевиќ
Крилат	г. Грвановиќ
Степанчар	г. Маринковиќ
Полар	г. Миливојевиќ
Кримирица	г-ца Првуловиќ
Баба	г-ца Куруновиќ
Јавок, момка	г. Милиќ
Ружаца, селанка	г-ца Д. Илиќ
Аврам, слеп старец	г. Станојевиќ
Дебора	г-ца Тешиќ
Једна Јеврејка	г-ца Јосиф
Брица-доктор	г. Топорашевиќ
Једна девојчица	Мала Надежда

Сезаци, селанке — Бегуници — Јеврејци — Догаѓа се у једном селу у Штијерској 1780 година

УЛАЗНИЦА 5 ДИНАРА

КАРТЕ СЕ ПРЕКО ДАНА ПРОДАЈУ У КИЊИМАРИ БАСЕ ДИМИТРИЈЕВИЌА
КРАЉА ПЕТРА УЛ. ДО КАМЕНОГ МОСТА А У 7 ЧАСОВА УВЕЧЕ НА КАСИ

ПРОГРАМ НА КАСИ СТАЈЕ 0.50 П. Д.

ПОЧЕТАК ТАЧНО У 8 ЧАСОВА У ВЕЧЕ

Штампано у штампарији „Стара Србија“ — Појовце Путника кр. бр. 20. — Скопје

Програма за „Дебора“ во 1919

РЕПЕРТОАР И ПУБЛИКА

Како веќе е истакнато, Српскиот театар во Скопје беше отворен со јасна цел — да врши просрпска пропаганда сред македонското население. Согласно на тоа, основна задача му била да избира таков „соодветен“ репертоар што најмногу ќе одговара на поставената цел. Во текот на целиот овој период репертоарската политика се стремела во таа насока. Но, сосем е јасно само од себе дека реализирањето на оваа линија во практиката не можело да помине без повеќе прилагодувања кон средината. За да можела пропагандата да постигне извесен ефект кај населението, било нужно пред сè тоа население да се привлече в театар. Оттаму, „кројачите“ на репертоарот морале да сметаат со сфаќањата, менталитетот и составот на населението кое се јавува како потенцијална публика. Со други зборови, требало прво да се создаде публика која ќе „се образува и воспитува“.

Според зборовите на самите театарски работници, скопската публика се карактеризирала со особини како што се честа променливост и расцепканост, како во социјална така и во национална смисла. Голем дел од публиката биле војници, ученици, службеници кои главно времено престојувале во Скопје, додека повеќенационалниот состав на населението диктирал посебен третман, односно задоволување на најразлични потреби. Свесен за оваа „нехомогеност“ на публиката, театарот се обидува да излезе во пресрет на нејзините најразлични барања, секако незаборавајќи притоа и на своите основни задачи. Од тие причини на репертоар биле поставени „Адембер“, „Он“ и „Хасанагиница“ со цел да се привлече в театар муслиманскиот дел од населението. Со прикажувањето на „Женидба и мажачка“ и „Покондирена тиква“

се стремело со вградените во нив... „здрави граѓански идеи“ воспитно да делуваат на гледачите, а „За кралот и татковината“, „Војвода Брана“ и „Милица Мачванка“... „требало да се разбудуваат националната свест и патриотизмот“.

Низ практичната дејност на театарот било дојдено до уште едно сознание, мошне важно за неговата репертоарска определба. Се работи за посебно поголемата наклонетост на месното население кон романтичните и сентиментални претстави, отколку кон реалистичките и сатиричните. И според зборовите на управителот Андреа Милчиновиќ, таа публика не е составена, како што тоа може да се помисли, само од необразовани посетители, туку и од образовани граѓани. Романтичниот „Мајчин благослов“, „Две сирачиња“, „Лондонските питачи“ и „Дон Цезар од Базан“ не го привлекувале само скопскиот занаетчија, трговец или пазарџија, туку и службениците, професорите, па дури и највисоките државни службеници. За „Женидба“, „Ревизор“ или „Антигона“ не можело тоа да се рече.

Кога веќе се зборува за односот на публиката спрема одделните претстави што биле на репертоарот, мора да се спомене уште една нејзина „карактеристика“. Имено, се работи за мошне малиот интерес кон делата од „националната историја“, чија задача била „да го распламтува патриотизмот кај домородечкото население“. Тоа го признава и самиот Милчиновиќ кога во еден свој извештај истакнува дека Арцибашевата „Љубомора“ доживеала 6 изведби, додека ниедна „изворна“ или туѓа проблемска драма од општествениот живот не го досегнала тој број („Мисао“, 1921, VI, стр. 415).

Во секоја нова сезона била потврдена оваа вистина. Оние претстави што требало да го сочинуваат „ударниот дел од репертоарот“ се прикажувале во празни салони, па тоа нормално, морало да предизвика загриженост.

„Стара Србија“ редовно ги известува читателите за претставите што се играат, под наслов „Театарска хроника“ што, всушност, биле елен вид рецензии за претставите. Во еден од тие написи отпечатен на 5 септември 1920 година, меѓу другото, се вели: „Салонот беше до последно место полн и уште еднаш се потврди дека нашиов скопски свет го сака театарот... Навистина, на нашиов свет би можело да му се забележи тоа што за време на траењето на претставата гласно размислува и чувствува и тоа го манифестира на најразлични спосвени начини, соопштувајќи му ги на својот сосед впечатоците или упатувајќи им ги на актерите на сцена“...

По повод оваа „немила појава“ во еден број на „Југословенска њива“ (бр. 4 стр. 294) од 1922 година е објавен напис, потпишан од д-р Ѓрга Новак, во кој тој изнесува својот поглед на работите. „Ги има и такви“, — вели Новак, — „кои сметаат дека најдобро се делува на воспитувањето во националниот дух ако на сцената се постави „Цар Душан“ или „Кнез Лазар“ или некоја слична историска драма. Точно е, тоа делува доста на публиката која се чувствува српска (подвлекол Р. С.). на српскиот селанец или граѓанин, тоа го поттикнува и јакне неговиот патриотизам. Но, скопскиот театар би морал бргу да се затвори ако се ограничи само на тоа...“

За да се наполни салонот секоја вечер, за навистина да се делува и национално и воспитно во претставите наменети за скопските бозаци и алвации, потребно е да се прикажуваат помал број на национални драми, а што повеќе претстави да бидат со повисока литературна претензија и поголема уметничка висина.

Овие луѓе не сакаат да одат да го гледаат она за што од плакатите се гледа дека е наменето за национално просветување или е пак премногу лес-

на забава. Тие треба да се привлечат со она што интелектуалците го сметаат за добро, за што и самите слушнале дека е литературно вредно и тогаш до касата не ќе може да се дојде од многуте посетители. А тогаш, кога гледачот е веќе в театар и тука од најдобрата школа го слушне живиот српско-хрватски збор, тогаш од зборот, ако не од дејствието, дише српство и тогаш тој ќе биде привлечен кон театарот, а со театарот и кон нашата духовна средина, нашата култура“...

За премиерната изведба на претставата „Сонот на летната ноќ“, одржана на 30 декември 1919 година, во режија на Верешчагин, критичарот одушевлено, меѓу другото, пишува: „Раскошен уметнички декор“, „декорацијата, како и тоалетите на актерите беа потполно нови, вкусно изработени, кај публиката предизвикаа пријатно изненадување“. „Ги вложија сите свои можности играта оваа вечер да биде беспрекорна“, „да го истакнеме трудот и одлучноста на тој раобтлив човек (Верешчагин) кој со сета своја интелектуална и физичка снага ни ја прикажа на нашата сцена и ни овозможи да почувствуваме и видиме вистинска уметност“. Критичарот ја пофалува и управата на театарот што ја прикажа претставата.

Освен оваа значајна одредница во формирањето на репертоарот, битна улога играше и актерската способност на ансамблот, наклонетостите на режисерите итн. Така, руските режисери го испрлаа во прв план рускиот класичен репертоар. За актерите, според многумина, постои мислење дека биле способни за големи уметнички задачи, а посебно во областа на домашниот драмски репертоар. Самиот Милчиновиќ смета дека форсирањето на делата со сцени во кои доминира народниот живот, или кои се со безначајна уметничка вредност, ги оневозможуваше актерите подолна да се зафатат со покрупни класични улоги. Или како што тој сликовито вели: ... „ако во репертоарот преовладуваа дела од народниот живот, тогаш актерите не можат да бидат еднакво добри во белите гаки како и во фракот или салонската облека, без оглед на степенот на образованието и личните способности“.

Интересно е да се одбележи дека еден дел од националниот репертоар не можел да се реализира на сцената на театарот поради недостаток на адекватни, изворни костими.

Од расположливите податоци произлегува наредната табела, во која се гледа вкупниот број на играни претстави во сезоната, бројот на претставите што го сочинувале репертоарот, како и бројот на премиерите:

сезона	прикажани претстави	играни пиеси	премиери
1918/19	83	37	37
1919/20	175	63	35
1920/21	260	86	37
1921/22	137	76	24

Министерот за просвета со своето решение бр. 783 од 24 април 1920 година ѝ одобрил на управата на театарот од своите приходи да распише конкурс со награда од 2.000 динари за еден оригинален текст под услов — претставата да може да биде од било кој домен, но бездруго да е во врска со дожд, „Зулумкари“, „Граничари“, „Два цванцика“,

со животот на „народот во Стара Србија“ или Македонија. Весникот „Стара Србија“ (бр. 159) од 16 јуни 1920 година го објавил овој конкурс, со ветување резултатот од него да биде објавен најдоцна до 30 март 1921 година.

Од 16 октомври 1919 до 31 јуни 1920 година театарот прикажал 66 дела од 51 автор и вкупно 180 претстави. Од српските и хрватските автори биле прикажани 25 дела (77 пати), од руските автори 5 дела (12 пати), од француските 22 дела (48 пати), од италијанските 4 дела (7 пати), од германските 5 дела, од англиските 1 дело (4 пати), од унгарските 2 дела (10 пати) и две дела од непознати автори (6 пати).

Од српските и хрватските дела најмногу била прикажувана „Зона Замфирова“ (9 пати), потоа „Коштана“ (7 пати) и „Гидо“. Другите дела беа прикажувани најмногу 4 пати „Кир Јања“, „Ајша“, „Шокица“, „Ивкова слава“; по два и трипати беа прикажувани: „Обичен човек“, „Протекција“, „Свест“, „Голгота“, „Измама“, „Зла жена“, „Пороен“, „Паланачки весници“, „Јозовец пред суд“, „Хеј Словени“ и „Враќање“. Четири претстави беа прикажани само по еднаш: „Наши деца“, „Љубовно писмо“, „Честитам“ и „Души“.

Од француските претстави најмногу е прикажувана Бисоновата „Госпоѓа Икс“ (4 пати), па потоа „Двојна баба“ од Бисон и Антоан, „Трикош и Какола“ и „Париска сиромаштија“ (3 пати); „Присен пријател“ од Сарду, „Трага“ од Сарду, „Штедилница“ од Лабиш, „Ја знам јас таа песна“ од Лабиш, „Единствен маж“ од Валабрег, „Господин Алфонс“ од Дима, „Препредени“ од Дибо и „Пигалова улица“ (2 пати) и „Едвај доби зет“ од Лабиш и М. Мишел, „Куќен мир“ и „Булинаруви“ од Ордон.

Руските претстави се прикажувани по еднаш до четири пати: „Чичковата куќа“ од Мјасницки, „На дното“ од Горки, „Зајак“ од Мјасницки и Гогољевиот „Ревизор“ по еднаш, а „Женидба“ од Гогољ (4 пати).

Шпанските и италијанските претстави се прикажуваа два до трипати: „Така ти е тоа во светот“, „Долини“ од Гимер, и „Граѓанска смрт“ од Цакомети.

Од германските дела петпати била прикажана „Дебора“ од Мозентал, „Кај белиот коњ“ од Блументал (4 пати), а двапати „Чест“ од Судерман и „Свонарот на богородичната црква“ од Шарлота Бирфер.

Англиската комедија „Карловата тетка“ од Томас Брандон е прикажана 4 пати, а унгарската посрбена претстава „Лола“ од Тот беше давана 7 пати и „Циган“ од Сиглигети 3 пати.

Премиери прикажани во сезоната беа: „Љубомора“ од Ардибашев, „Соба бр. 6“ од Чехов, „Хасанагиница“ од Огризовиќ, „Женидба и мажачка“ од Стерија Поповиќ, „Љу...“ од Потапенко, „Мечка“ од Чехов, „Змија девојка“ од Рушков, „Мајдан“ од Томас дон Родрихуа и „Златен пајак“ од Ф. Шен.

Во извештајот се напоменува дека се пробаат веќе 11 претстави, а до крајот на сезоната се планира да бидат подготвени уште 28 претстави.

Од извештајот за репертоарот од 1 јуни 1920 до 25 јуни 1921 година се гледа во посочениот период се дадени 275 претстави во Скопје и неколку во внатрешноста. Од тој број, на српско-хрватски претстави отпаѓаат 140. Во целата сезона на репертоарот беа 88 дела, а од нив 36 беа од српски и хрватски автори.

Од српски и хрватски автори најмногу се прикажувани „Коштана“ од Бора Станковиќ и „Патриотската драма“ и „За кралот и таковината“ (10 пати); по деветпати беа прикажани „Зона Замфирова“ од С. Сремац и „Хасанагиница“ од Огризо-

вик; по шестпати „Гидо“ и Стериината „Женидба и мажачка“. По пет и помалку од петпати беа прикажани Стериината „Покондирена тиква“, Нушикевите „Протекција“, „Свет“, „Обичен човек“ и „Пучина“, Коровикиевит „Зулумкар“, „Адембег“ и „Он“, Трифковиќевото „Љубовно писмо“, „Честитам“ и „Школски надзорник“, Глишиќевата „Измама“ и „Два цванцика“, Шантикевото „Враќање“, Буниќевиот „Војвода Брана“, Иваниќевата „Иноче“ и Јеиновата „Милица Мачванка“, како и „Во вителот“ од Владимир Јанковиќ, „Од оној свет“ од Брана Цветковиќ, „Без среќа“ од Мина Милчиновиќ, „Голгота“ од Предиќ, „Ивова слава“ од Сремац, „Шаран“ од Јован Јовановиќ Змај, „Јазовец пред суд“ од Кочиќ, „Хеј Словени“ од Одавиќ, „Граничари“ од Фрајденрајх и „Кир Јања“ и „Зла жена“ од Стерија Поповиќ.

На второ место по изведба доаѓаат руските дела: „Соба бр. 6“ и „Мечка“ од Чехов (5 пати), „Љубов“ од Потапенко (3 пати), „Љубомора“ од Ардибашев (6 пати), „Без вина виновен“ од Островски (4 пати), „Жив труп“ од Толстој (3 пати), „Соколи и гаврани“ од Субматов (2 пати), „Змија девојка“ од Ришков (7 пати), „На седенка“ од Александрова (8 пати), „Криво огледало“, од Аверченко (2 пати), „Женидба“ од Гогољ (1 пат), „На дното“ од Горки (1 пат) и „Чичковата кука“ од Мјасницки (1 пат).

Од полските автори е застапена само Габриела Запољска со „Рана Малишевска“ (2) и „Тие четворица“ (3).

Од француските автори се прикажувани: „Вообразен болен“ од Молиер (6 пати), „Скапеновите итрини“ од Молиер, „Тоска“ од Сарду, „Да се разведеме“, „Чергарски живот“ од Мирже, „Буридановото магаре“ од Флери, „Заеднички живот“ од Жил Гастон, „Госпоѓицата Фифи“ од Де Мопасан, „Српска душа“ од Грамон — Малкола (по еднаш).

Од шпанските автори се застапени Рулиер со „Богат рудник“ и „Од долината“ од Гнимерин (од претходниот репертоар).

Од порано прикажуваните во овој репертоар се пренесени: „Свонарот на богородичната црква“, „Единствениот мир“, „Господин Алфонс“, „Трикош и Какола“, „Париската сиромаштија“, „Крвна одмазда“, „Госпоѓицата Икс“.

Од англиските автори се прикажани: „Карловата тетка“ и во оваа сезона првпат Шекспир со „Сонот на летната ноќ“ (5 пати), Паултон со „Ниоба“, Магвин со „Моите бебиња“ и Аскин со „Заклетва“.

Од германските автори најмногу е прикажуван „Уриел Акоста“ (5 пати), потоа Мозенталовата „Делвија“, Шаутановиот „Златен пајак“ и Блументаловиот „Златен коњ“.

Оваа сезона првпат е прикажана и „Антигона“ од Софокле.

НЕКОЛКУ ЗБОРОВИ ЗА МАТЕРИЈАЛНАТА СОСТОЈБА НА ТЕАТАРОТ

Вкупните приходи на театарот, сè до 1922 година, се состојат од два дела: државна дотација и приход од касата.

Државната дотација изнесувала 100.000 динари, додека приходите од влезниците изнесуваат 20 до 30 илјади динари месечно. „Најслабиот“ месец во текот на сезоната 1921/22 изнесувал 23 илјади динари (за 16 претстави), а „најдобриот“ нешто преку 30 илјади динари (21 претстава). Претстави се давале во вторник, четврток, сабота и недела. Во недела се давале најчесто по две претстави — попладневна и вечерна. Така, месечниот приход про-



Бранислав Нушиќ со ансамблот во 1919 година

сечно изнесувал помеѓу 34 и 36 илјади динари, со исклучок на додатокот за скапотија и семејство, што државата ги доделува на сите членови на скопскиот театар, како на свои службеници.

Табеларно изразени вкупните приходи за сезоните од отварањето на театарот во 1918 до 1922 година (пролетта) варираше и ги достигнувал следниве суми:

сезона	Вкупен приход	Гледачи		
		Број на претстави	просек во месец	просек на претстава
1918/19	88.817	83	14.809	1.070
1919/20	257.386	172	25.738	1.526
1920/21	342.417	260	34.241	1.317
1921/22	326.876	173	32.687	1.889

Расходите биле следниве:

Во наведените сезони, покрај управата и техничкиот персонал, во театарот беа ангажирани уште 40 до 45 актери. Со управата и техничкиот персонал бројката достигнува 60 до 65 лица.

Платниот фонд за актерите вкупно изнесувал околу 14.000 динари месечно. Најмалата плата изнесува 110, а најголемата 400 динари. Кон тоа треба да се додаде и додатокот за скапотија и додатокот на членовите на семејство, што кај оние со помали плати (до 200 динари) изнесуваше 10 динари, а кај другите 20 динари.

Платите на техничкиот персонал изнесувале 2.000 динари вкупно. Освен платите, тука доаѓаа и додатоците за скапотија и семејство, за работа во дневните претстави и за другите вонредни дејности, за која цел месечно се исплаќале 7.000 динари.

Од функционалните и материјалните расходи треба да се одбележат:

- за препис на дело 500—1.000 динари;
- за плакати и влезници околу 500 динари месечно;
- за набавка на реквизити, декор и костими за првите 5 месеци од 1922 година, на пример, беа потрошени 45 илјади динари;
- за музика (воена, која свирела за време на паузите во тек на сите претстави, а кај претставите со пеење и за хористите) околу 17 илјади за 5 месеци во 1922 година;
- за огрев се трошело месечно 1.500 до 3.000 динари.

Во извештајот на Милчиновиќ за 1922 година се навестува дека од следната 1922/23 театарот преминува на потполна субвенција од страна на државата.

Во заклучок на овој преглед за дејноста на театарот во Скопје во времето од неговото обновување во 1918 па сè до крајот на сезоната 1921/22 година, може да се истакне дека институцијата, гледано во контекстот на нејзиното насочување од страна на органите на власта, вложуваше големи усилия да го стабилизира театарскиот живот. Во оваа насока беа вложувани вонредни напори театарот да ја издига на што поголема творечка висина драмската уметност и во тие рамки оптимално да ги манифестира режисерските, актер-

ските, сценографските и други придружни дејности. Тоа значи дека во театарот се водеше сериозна грижа за севкупната уметничка компонента, за неговата вистинска професионализација, за што побрзо ослободување од секој вид импровизации и застапување на здрави нозе.

Но, патот за остварувањето на овие возвишени цели, во кои била вклучена и борбата за привлекување на публика, не беше ни лесна ни едноставна. Така, покрај несоодветно решение на кадровски, просторни и материјални прашања, што бездруго претставувале објективни тешкотии, не еднаш и не во една прилика напорите за афирмацијата на драмската уметност во првите години по завршувањето на Првата светска војна, беа обременети не само од некоректностите во меѓучовечките односи, што се манифестираа во меѓусебни обвинувања, разновидни импутации и слично, туку и од пречките што директно или индиректно ги поставуваше власта. Таа била посебно заинтересирана за национално-пропагандната компонента на репертоарот, па оттаму просторот за квалитетните драмски текстови бил стеснуван наспроти обидите да се прикажува она што е осведочено како вредност.

Независно од сите овие проблеми и тешкотии, меѓу кои не биле мали ни оние од материјален карактер, појавата на овој театар беше и треба да се подразбере како значаен фактор во афирмирањето на посовремени творечки концепции во сферата на драмската уметност, во една прекрасна можност публиката да се запознае со низа класици на драмските текстови, наспроти тоа што не беа интерпретирани на македонски јазик, на кој во тоа време, речено во интерес на вистината, тешко ќе можеше да се трансформираат текстовите на Шекспир, Чехов, Островски, Горки, Де Мопасан и други великани на драмската реч.

Што се однесува до обидите да се влијае во асимилаторски насоки, како што тоа веќе се виде, театарот бил поттикнуван повеќе отстрана одошто од сопствената репертоарска концепција. Впрочем, поинаку и не можело да биде со оглед на организацијата на општеството во тоа време и на големите напори на владејачката класа да работи врз поматување на националната свест на Македонците.

Од актерскиот бележник

Велика... Велика...

Вукосава ДОНЕВА

Адаптација на романот, режија, сценско и костумско оформување, изведба — да не е тоа многу? — се прашувам. Па тоа е „Велика“, тоа е монодрамата — си одговарам. Ако не можам тоа да го правам, подобро да не се занимавам со неа.

Денес го среќавам Коле Ч. Му кажувам дека работам над „Велика“.

— Тоа е епохално дело, вели тој, тоа веќе го реков.

Се радувам како јас да сум ја напишала „Велика“. Декември. Рано изутрина. „Велика“ не ми дава мира. Наеднаш се сеќавам на една нашинска песна:

— Велико, моме, ем ѓузел,
пијан идам од града...

Како Јон да ја испеал таа песна.

Велико, Велико, Велико, си мислам, ти не си само нејзиното име, ти не туку така се викаш Велика, ти си и навистина велика: Македонка си која ги имаш надминато обичните страдања во животот. Велика си не само по своето име, велика си по тоа што си издржала во животот како камен. Името твоје е само заемка за великоста, големината на твојата трагична судба. Ти се среќаваш на гробиштата од Слоештица. Но, има Велика и по гробиштата на: Ваташа, Дабница, Кленоец, Величица, Прилепец, Вич, Грамос, Пирин.

Сите сте забрадени во црни шами. Ги оплакувате своите. Само очите и рацете ви светат. Рада, Билјана, Арса, Трпена, Стојна, Цвета, Мита, Румена, Меглена, Неша, ВЕЛИКА, Стамена, Каља, Бисера, Темјана, Кира, Неда, Војдана, Милка, Доља, Доста, Крста, Злата, Трена, Маља, Ракида, Слава, Лоза, Волка, Бошка, Најда, Њага, Цона, Кера, Лала, Врба, Цана, Дона, Божана, Нона, Рада, Пена, Гроздана, Богдана, Рајка, Бојка, Груда, Лула, Митра, Гена, Гана, Мана, Недеља, Маслина, Веља, Салка, Боја, Пана, Понда, Дејка, Младина, Надежда, Деспа, Петкана, Пројка, Вуна, Нена, Динка, Којна, Ерика, Лака, Буда, Јова, Сосамка, Чубра, Пејка, Ружа, Митана, Благуна, Пеца, Лада, Крајна, Тиха, Султана, Латина, Благатка, Коца, Живка, Чона, Танка, Бена, Бела, Грозда, Енка, Доја, Маса, Проја, Виша, Пауна, Нуна, Алтана, Чона, Зимба, Орда, В'лка-на, Бина, Свезда, Мренка, Гуна, Зура, Чубрика, Гутка, Мана, Цоца, Висла, Вида, Руса, Јаглика, Гана, Дока, Дуња, Стреда, Дуда, Дрмуша, Перуница, Дардана, Бела, Краља, Горготина, Дена, Кана, Сипана, Гуга, Кита, Дока, Грумка, Гилина, Дина, Гела, Веља (ВЕЛИКА), Гурѓа, Љулеа, Гида, Кана, Меруда, Гуга, Разделина, Додана, Шапердана, Дардана, Љубика, Маса, Мена, Гркина, Депа.

Денес се среќавам со Бранко В. Знае дека работам над „Велика“.

— Велика е толку чиста, вели тој, што претставува литературен дестилат.

Се разделувам без одговор. По пат му одговарам:

— Ами какви беа нашите баби и мајки во ропствата? Какви беа нашите жени во печалбарството? Нашите ќерки, сестри и другарки во војната? — Исто такви маченички. Исти такви велики жени.

На Дуовден.

Мојата сосетка оди на гробишта. Одам и јас со неа.

По пат купува бардаче.

Не купуваме веќе бардачиња за умрените. Овој обичај го забораваме.

На гробиштата е тивко. Молчине. Ми тежи тишината на гробовите.

Велико, велика Велико.

Не можам да ѝ се нагледам на Велика. Не можам. Велика има

коса: долга, јака; сета е забрадена со црна шамија.

очи: топли, влажни, отворени, проникливи, умни, решителни, мајчински, кротки, доверливи, челични.

уста: златоуста, молчалива, корава.

заби: чисти, бели.

снага: стамена.

од: цврст.

глас: длабок, мек.

раце: благословени

Не можам да наближам до Велика, не можам да ја надличам.

Не можам да се мерам со Велика, не можам. Не можам да ја надработам, да ја натпејам, да ја надвијам, да ја натпредам, да ја наткопам, да ја натткајам, да ја надплетам, да ја надодам, да ја наттрчам, да ја натприкажувам. Не можам.

Не можам да ја надраснам Велика. Не можам. Велика.

чека: шесто дете, бел ден, да се врати човекот. Не можам Велика да ја надминам, не можам. Велика сонува, верува, претскажува, благословува, колне, плаче, вика, оплакува, тажи, игра, пее, лекува, пишти, си ја кубе косата, си ја слуша душата, ја слуша и ја збира.

Не можам да ја надмудрам Велика. Не можам. Велика можам само да ја разберам. Велика можам само да ја толкувам.

Современа драма и театар во Македонија

Благој ИВАНОВ

Повоениот развој на македонската драма и театар, за разлика од поранешниот период, се одвива во сосем подруги услови, кои беа создадени со ослободувањето на земјата од фашистичката окупација, со создавањето на новата југословенска заедница, како резултат на НОВ и Револуцијата, и што овозможи целосен процут на творечките сили во Социјалистичка Република Македонија.

Дотогаш потиснуван и забрануван, сега македонскиот јазик можеше да кликне гласно и со полна сила, да ја изрази и радоста од слободата и жалта по изгубените во виорите на ослободителната војна, и надежта спрема новото време, што се сонуваше и посакуваше во многу одминати десетлетија на ропство и понижување и, особено, во последните битки за ослободувањето на земјата.

Последните месеци од 1944 година, кога Македонија беше ослободена и чија војска, како нераскинлив дел на југословенската ослободителна војска, го продолжи својот борбен пат, преку сремските боишта сè до последната југословенска населба, — како и во текот на 1945 година, во ново-создадената македонска република, како дел на Нова Југославија, — се случуваше еден феномен и се чувствувае едно доживување кои и историски, и емотивно, се неповторливи: на ослободениот македонски јазик, во слободната татковина, се појавуваа првите весници, се емитуваа првите радио емисии, отпочнуваа со работа училишта и факултети, се создаваа првите издавачки куќи, се издаваа првите книги, отпочнаа со работа првите театри.

Толку брзо востановување на толкав број институции од областа на културата, толку брзото појавување на поголем број дела и изведби беше можно поради тоа што јадрата на тие институции, како и подготовките за новите творечки зафати, веќе беа создавани во одредите и бригадите на народноослободителната војска, во кои, низ бројни културно уметнички приредби, организирани во президивот меѓу борбите, се афирмираа новите вредности и новите имиња во културата и творештвото. Така, во ослободените градови, заедно со единиците на Народноослободителната војска на Македонија, дојдоа и културно-уметнички групи, ансамбли, редакции, — што веднаш ја продолжија својата дејност на плодното тло на ослободената земја во која можеа да разрастуваат и да се развиваат ослободените творечки пориви.

■ Македонскиот народен театар во Скопје е воспоставен како прв професионален театар во Македонија, со решение на Президиумот на АСНОМ од 31 јануари 1945 година. На 3 април истата година, овој театар ја започнува својата работа со премиерната изведба на пиесата „Платон Кречет“ од советскиот писател А. Корнејчук, во режија на Димитар Костаров. Илија Милчин во својот труд

„Минатото на театарот во Македонија“, со возбудата на непосреден учесник и сведок на тој настан, забележува: „Во свечената тишина прозвучи првата реплика на артистката Вера Вучкова: „Колку е блиску сонцето!“ Македонскиот јазик ја доби битката и на театарска сцена“. Тој ден е празник што се очекува со нестрпливост и се дочекува со радост. Тој настан беше наедно означување и довршување на еден долг, речиси целовековен напор на македонските дејци и творци за создавање на национален театар — од школските претстави на Јордан Хаџи-Константинов Џинот (1851), преку револуционерниот театар на Војдан Чернодрински „Скрб и утеха“ (1901), па сè преку мошне значајната дејност на аматерските и патувачките театри меѓу двете светски војни и за време Народноослободителната борба, и почетокот на еден нов, плоден период во развојот на македонската драма и театар, во кој тие ја добиваат својата полна уметничка афирмација.

Во Македонија, од аматерските градски театри, кои започнуваат со мошне голема активност веднаш по ослободувањето, во текот на наредните неколку години се основаат професионални театри, од кои некои работат и денес, а некои имаат подолг или пократок век, но сите заедно секако одиграа мошне значајна улога во создавањето на општата театарска култура кај нас.

■ Народниот театар во Битола е основан во 1946 година, иако за почеток на неговата работа би можело да го земеме ноември 1944, од кога една група артисти (јадро на идниот театар), редовно дава претстави. Слична е состојбата и со Народниот театар во Струмица, Народниот театар во Штип, кои се основани во 1948 година, како и со Народниот театар во Куманово, кој делува од 1948 до 1954 и е обновен во 1961 година. Во 1950 година започнува со работа Народниот театар во Прилеп, како и Театарот на народностите во Скопје, со две сцени: на албански и на турски јазик.

■ Од Куклената секција на Македонскиот народен театар во Скопје, која започна со работа во 1946 година, се основа Градски куклен театар во 1949 година, кој од 1950 година работи како Младинско-детски театар, што на југословенската јавност денес ѝ е познат, по неговиот плоден развој, како Драмски театар Скопје.

Бранот на одушевувањето, што ја зафати сета јавност во Македонија по ослободувањето, поттична создавање и на други градски и околиски театри кои работеа извесно време: Народниот театар во Титов Велес со мошне долг период на делување (1948—1966), Градскиот народен театар во Охрид (1949—1954), Народен театар во Кочани (1950—1959), Градски народен театар во Тетово (1950—1952) и Околиски народен театар во Гевгелија (1951—1953).

Одредена периодизација на развојот на театрите во Македонија, во годините од ослободувањето до денес, би можеле, условно, да ја извршиме пред сè потпирајќи се врз искуството и резултатите на театрите од Скопје, посебно на Македонскиот на-

роден театар и на Драмскиот театар. Конечно, сосем е разбирливо дека искуството и постигањата на овие театри во многу вршеле влијание и во развојот на театарската уметност, воопшто, кај нас.

Првиот период, така, би можеле да го обележиме меѓу 1945 година и почетокот на педесеттите години. Тоа е период на ентузијазизираното откривање на една уметност што се создава на македонски јазик, воспоставување на главните линии на развојот, врз репертоар составен од дела од советски автори, југословенската и светска класика, како и од дела на македонски драмски автори кои веќе биле изведувани уште пред војната (Васил Иљоски, Антон Панов, Ристо Крле). Системот на Станиславски беше метод што е аплициран, повеќе или помалку доследно и успешно, при поставувањето на овој репертоар, барем што се однесува до Македонскиот народен театар. Во делувањето на театрите од внатрешноста изборот на репертоарот не е секогаш така доследно составуван, во него продираат поначесто и дела со недоволен квалитет, а што се однесува до изведбата — со оглед на недостигот на кадри — таа е на аматерско ниво.

Вториот период би можеле да го обележиме меѓу годините на почетокот на педесеттите па сè до 1963 година. Можеби во овој период карактеристиките на репертоарот во основа не се многу различни, со тоа што, наместо дела од современи советски автори се прикажуваат дела од современи западноевропски и посебно американски автори. Изведбата на „Малограѓани“ од Максим Горки (1951), во режија на Илија Милчин, го означува, би рекле, почетокот на овој период од развојот на Македонски народен театар, а и на театарската уметност кај нас. Тоа е сè уште реалистичко проседе во изведбата, но во која прозвучуваат нови доживувања, се открија некои нови пристапи во претставувањето на драмската литература, лиризмот ги обои овие изведби, тоа не беа повеќе тешки, драмски, „сериозни“ пристапи, туку едноставно претстави кои ја имаа веќе во себе онаа особеноштво што го одликува театарот: претставата да не запира на рампата, театарското доживување да биде од обете страни на сценската рампа. Што се однесува до драмската литература, речиси сè што е прикажувано на сцената од овој театар, посебно што се однесува до современата драма, е бирано од светот на онаа литература во која се пред сè истакнати социјалните моменти. Секако дека и психолошката драма си наоѓа свое место, па и поетската, но и натаму е доминантно истражувањето кое е засновано врз основните принципи на реалистичкиот театар. За жал, и натаму, современата македонска драма е малку присутна на оваа сцена. Меѓутоа, на сцените на театрите од внатрешноста, како и на скопските сцени — нешто подоцна, покрај новите дела на Васил Иљоски, ќе бидат прикажани и драмите на Коле Чашуле („Вејка на ветрот“ и „Црнила“) како и драмите на Томе Арсовски („Александра“ и „Парадоксот на Диоген“), два автора што го обележуваат успешно овој период, кога говориме за драмската литература.

Ни во овој период, па и многу подоцна, театрите во Македонија не ја открија авангардната драма што се прикажува во Европа и низ светот, и што, исто така, се прикажуваше и на одделни југословенски театарски сцени. Јован Бошковски, театарски критичар со префинет вкус и со значајни познавања, подоцна, во својата статија „Патот на драмата“, од јубилејното издание „Дваесет години на македонскиот народен театар 1945—1965“, како директор на Драмата, ќе забележи: „Завршувајќи го овој преглед, без да ги споменеме сите современи автори што се изведени на нашата сцена, треба да се задржиме на едно прашање кое на некој начин имаше репрекусии во животот на на-

шата централна драмска сцена. Тоа е прашањето на таканаречената сценска авангарда. Барањата за осовременување на репертоарот, па и изразот, во најекстремна форма одеа дури и дотаму, што се очекуваше посегнување по дела од експериментален карактер, кон делата на еден Јонеско или Бекет. Драмата на Македонски народен театар, сосем оправдано, се исчува од тоа искушение. Сега со сигурност може да се тврди дека македонските сценски уметници не чувствуваа една посилна внатрешна потреба, а тоа значи не беа ни психолошки, ни естетски подготвени за таков творечки излет, макар што дел од нив покажуваше желба за тоа, поттикнати можеби и од некоја нелагодност што не се оди во чекор со времето“.

Големиот земјотрес во Скопје, во 1963 година, е межник во времето на постоењето на овој град, межник до којшто доаѓаат одредени сознанија и од кој започнуваат некои нови искуства. Секако дека ништо не може да биде реско прекинато и однадеж започнато, дека традицијата не може да биде заборамена преку ноќ, — зашто човекот може да има кратко паметење, но човештвото затоа пак долго памети; па сепак, се осмелуваме да речеме дека овој ден значи едно прекршување во животот на градот и во животот на неговите луѓе, едно доживување кое остави длабоки траги во свеста на луѓето, како и во многу дејности. Театрите во Скопје се најдоа без своите куќи: куќата крај Вардар, како што се наречуваше од милост зградата на Македонскиот народен театар, беше тешко оштетена и мораше да се урива; Младинско-детскиот театар и Театарот на народностите исто така ги изгубија своите скромни простори за работа. За да се одржи високо моралот на луѓето од театарот, се подготвуваа пиеси во камповите на збеговите, под шаторите во кои беа сместени театрите. Две недели по земјотресот што го урна целиот град, дадена е и прва претстава од Младинско-детскиот театар!

Подоцна, во монтажни градби, или во адаптирани простории, скопските театри ја продолжија својата работа, соочувајќи се, притоа, со еден нов феномен на публиката: таа, се чини, започна да се менува, како што се менуваа навики на граѓаните на Скопје. Требаше, така, да се започне со нова битка за нејзино враќање во новите театарски простори.

Внатрешните превирања во Македонскиот народен театар, во 1964 година, доведоа до преселување на една поголема група афирмирани артисти во Младинско-детскиот театар од Скопје. Вака зајакнатиот театар, ја даде својата прва премиера во март 1965 година („Богомиска бригада“, според романот на В. Малески, драмска адаптација од М. Ѓурчинов и И. Зафировски, во режија на Тодорка Кондова). Така беше создадено уште едно креативно јадро во театарскиот живот во Скопје, кое во текот на следната деценија ќе се потврди повеќепати со мошне високи театарски постигања, што ќе бидат овековчани и со најзначајни републички и југословенски награди.

Покрај основањето на Драмскиот театар во Скопје, неговото растење и афирмирање, да истакнеме дека во периодот по земјотресот и Театарот на народностите бележи сè позначајни постигања што критиката и љубителите на театарската уметност ќе ги поздрават со многу пофалби.

Во овој период од развојот на театарот во Скопје, па и во Македонија, карактеристично е поголемото интересирање за дела од современи македонски автори. За ова не мала заслуга (напати се чини и основна заслуга) има и Стериино pozorje.

Нов пристап кон постарите текстови од македонски автори, нови автори и нови текстови, се наоѓаат на сцената на македонските театри. Се покажува заинтересираност и за адаптација на одделни прозни дела од македонски автори, на тој начин збогатувајќи го тематски репертоарот од домашни дела. Овде нема да ги наведеме сите автори со чии дела растеше македонскиот театар, со оглед на тоа дека во одделни прилози од оваа книга можат да се најдат повеќе податоци за нив (види посебно прилозите на Александар Спасов, Александар Алексиев, Иван Ивановски, како и на други); па сепак, покрај имињата на **Васил Иљоски**, **Коле Чашуле** и **Томе Аровски**, би ги додаде и имињата на авторите чии текстови биле повеќепати на сцените на македонските театри: **Бранко Пендовски**, **Живко Чинго**, **Богомил Гузел**, **Петре М. Адрејевски**, **Георги Сталев**, **Миле Неделковски**, а последниве години се особено присутни и авторите од најмладата генерација драмски писатели **Горан Стефановски** и **Русомир Богдановски**.

Откако до 1954 година, некои театри од внатрешноста ја преживеаја „големата сеча на глави“, — во услови мошне тешки за работа, со кадар главно прибиран од аматерските драмски секции, тие продолжија со работа во која еден, или друг театар, во зависност од моменталната концентрација на артисти и режисери, бележеа проблесоди, и во изведбата и во одбирот на делата, или пак потонуваа во сивилото на просечноста, па и потпросечноста. Присуството на **Мирко Стефановски** во Битолскиот, а потоа во Прилепскиот театар, го означуваат тоа проблеснување на овие театри, како што и работата на (тогаш) младите режисери **Љубиша Георгиевски** и **Душко Наумовски** во Битолскиот театар и на **Бранко Ставрев** во Струмичкиот театар, исто така донесуваат убави театарски постигања. Нешто подоцна тоа ќе биде случај и со Кумановскиот театар, кој ќе го води **Ацо Ѓорчев**. Театрите од внатрешноста, така, уште долго живеат меѓу ентузијазмот и резигнацијата, меѓу некој поизразит или помалку творечки порив и стравот дека набргу ќе бидат оставени на осуденички леб. Репертоарска неизграденост, освен во одделни случаи, приклони и отклони во зависност од гостувачките режисери, од кои некои прават сериски патувања од сцена до сцена, со едно и исто дело и една и иста рутинизирана поставка, — е карактеристично за нивната работа. Критиката е напати во недоумица како да ги цени некои изведби: според нивниот квалитет, или според вложениот ентузијазам.

Проблемот на кадри: режисерски, драматуршки, артистички, постои во театрите од внатрешноста речиси од нивното основање. Таа положба последниве години се ублажува со приливот на повеќе млади актери што доаѓаат од Факултетот за драмски уметности од Скопје, како и од другите слични факултети од земјата, па и од странство. Светлоста на убавите постигања на сцените на театрите од внатрешноста, така, се сè почести од сенката на промашувањата. За тоа секако имаат заслуга и еден број постари и афирмирани артисти, кои се потврдија во текот на годините како мошне изразити личности.

Секако дека може многу што да се забележи во однос на делувањето на театрите од внатрешноста, но едно е сигурно: доколку и постои некоја храброст достоинствена за восхитување, и некоја мудрост достоинствена за почитување, тогаш тоа е настојувањето и во најопасните и најлетаргични мигови, поголем број од театрите во внатрешноста да се одбранат. Тоа е од вонредно значење за развојот на театарската уметност, како и за театарската култура воопшто во Македонија. Таа не остана

„метрополизирана“, прибрана само во главниот град на Републиката, не стана достоинство само на една средина. Некои од овие театри исполнија значајна функција и во афирмацијата на театарската уметност од Македонија преку бројни гостувања вон Републиката, во нашата земја, како и во некои соседни земји. Битолскиот народен театар несомнено е и најистакнат во оваа смисла.

За развојот на театарската уметност во Македонија, бездруго голема заслуга има и најмладата режисерска генерација, која се афирмира во последниве десетина години. Дел од нив, на почетокот на својата работа, направила обид да создаваат низ вонинституционализирани форми, што секако влијаеше мошне позитивно не само во развојот на аматерските драмски групи и театри, како во Скопје, така и низ внатрешноста, туку даде посебна ознака и во работата на одредени театарски куќи, со некои естетски и организациони резултати. Младите режисери **Слободан Унковски** и **Владимир Милчин**, заедно со **Мартин Панчевски** како организатор и **Русомир Богдановски** како драматург, го создадоа театарот кај Свети Никита Голтарот (1970), низ кој се обидоа да проучуваат и да афирмираат нови искуства во театарската уметност. Една година подоцна (1971), започнува со работа и **Театарот на Ромите од Скопје**, „**Пралипе**“. Можеби искуствата од работата на овој театар немаа таков одглас и такви естетски последици, како во претходниот случај, па сепак го бележеше неговото постоење како настојување да донесе еден таков начин на толкување, со карактеристично интензивно-хипнотичко доживување што беше прифатено и од критиката и од гледачите. Сета работа околу поставувањето на нивните претстави беше прогласувана како колективна, па сепак личноста на **Рахим Бурхан**, како организатор и режисер на овој театар, е најзабележлива.

Новите имиња во драматиката, во режијата, во артистичките состави, заедно со оние творци кои се покажаа како вистински истражувачи во театарското творештво и кои се докажаа како творци на особено значајни театарски изведби, влијаеја во развојот на театарот во Македонија во последниве години и се заслужни за многу негови постигања.

Матеја Матевски во својот труд „Домашната драма и модерната сценска потсапка“ (1976), истакнува: „Ако во поголем дел од овој (т.е. поминатиот) период имавме нагласена нељубопитност, затвореност и конзервативност на репертоарот, сепак не може да се рече дека нашиот театар не беше заплискуван, прво во бранови, а потоа сè повеќе од она што се случуваше во современиот театар. Таа улога ја зедоа на себе неколкумина млади режисери, што од втората половина на шесеттите години до денес, низ себе, творечки ги проектираат искуствата на современиот театар и неговото многустрано и многуслојно барање на нови сценски содржини и изразни можности. И што е од особено значење и карактеристично, ако тој напор беше видлив во некои зафати од странскиот репертоар, тој беше најпотполн и со најсериозни резултати во претставувањето на нашите автори. Така домашната драма, било да се работи за постари текстови или пак за нови автори, афирмирајќи се во нашиот театар, афирмира и некои суштествено нови и истражувачки зафати. Отсуството на поцелосен и современ светски репертоар со иновациите во драматургијата и во нашиот театарски живот на тој план ја пополни нашата домашна драма, што благодарение на љубопитството на режисерите и на артистите, на нашиот национален театар му го даде својот модерен белег“.

Во 1965 година Здружението на драмските уметници на Македонија ги организира **Театарските игри „Вojдан Чернодрински“ во Прилеп** и така заснова еден фестивал кој во секоја смисла значи многу забележителен придонес за натамошниот развој на театарската уметност во Македонија, посебно што се однесува до театарите од внатрешноста. Со години, овој фестивал, од скромна средба на театарите од внатрешноста (во фестивалска конкуренција) и на театарите од Скопје (вон конкуренција), се пресоздаде во манифестација која значи вистинско соочување на квалитетите во театарското творештво. Како и во растењето на слични фестивали, во случајов исто така можат да се забележат и колебања и скршнувања, и малодушност но и восхитувања, желба да се одбегнат меѓусебните соочувања, но и потреба да се заостри натпреварувачката конкуренција и да се афирмираат вистинските вредности. Секако дека, меѓу малкуте охрабрувања што ги имаа театарите од внатрешноста, овој фестивал значи особено многу и како место каде што одредени театри се соочија со вистината за илузиите што ги имаа за своите вредности, што ги натера да побараат нови можности за создавање, ако сакаат да опстанат; од друга страна тој беше и место за откривање на тие нови можности да се оди понатаму и кон сè подобри остварувања. Првите години можеби овој фестивал ги мина во некоја полуанонимност, па така и поуките од него можеби не ја имаа нужната ефикасност, но денес на овие Театарски игри е фрлено полно светло што дава можност уште подобро да се согледаат добрите страни на овие средби, но и да се разоткријат нивните слабости. Театарските игри „Вojдан Чернодрински“ во Прилеп денес се суштествена творечка составка од целината на работата на театарите во Македонија.

Театарската критика и театрологија во Македонија ги бележи својот развој и резултати напоредно со развојот на театарската уметност кај нас. Театарската критика е во онаа мера интензивно или помалку интензивно ангажирана во следењето на театарските активности, колку што има поводи за нејзино јавување, односно колку што има и нови и интересни изведби. И покрај ноторниот и општ факт, карактеристичен за сите средини, па и за нашата — за недоразбирањето меѓу критиката и театарските работници, што биле поголеми или помали и биле напати причина и за одредени дебати и полемики, сигурно е дека тековната театарска критика, во основа ги имаше истите појдовни основи и одеше кон исти цели, како и театарските творци — да се развива драмската литература и театарската уметност, да зајакнуваат тие, да се афирмираат со нови вредности. Партиципацијата на критиката, во целиниот развој на уметноста, е нужна составка, која својата улога ја одигрува во онаа мера, во која е подготвена за сложените задачи што пред неа се поставуваат. Но, зар тоа не важи и за творците? Театарската критика по војната се движеше по неразодени врвици и затоа кај неа ќе сретнуваме оценки што се движат од одушевување за постоењето на слободен македонски театар и за неговите први (национални) успеси, па сè до сомневањата дали се оди во вистинска насока. Во првиот период од повоениот развој на театарот во Македонија, кога тој и репертоарски, и изведувачки беше на линијата на изразит социјално-политички ангажман, како што тоа времето го бараше, театарската критика бараше и резултати во таа смисла. Анализата на литературната предлошка, врз која се гради претставата, беше основата на секоја театарска критика, како што и за самиот театар делото беше најбитната составка на прет-

ставата. Тоа требаше да се разгледа, да се препорача или да се одрече во однос на тие социјално-политички, односно идеолошки вредности што ги има, или ги нема, зашто театарот беше превосходно институција за поучување, а после тоа уметност. Реалистичкиот стил на игра, во секој случај, требаше да го потсили впечатокот за блискоста на театарот со животот, од кој се земаат поуките за однесување. Критиката, така, опширно го разгледуваше делото, а во помала мера се занимаваше со индивидуалните постигања на творците на претставата. Социјалистичкиот реализам можеби не зафаќаше корен во младата уметност, но како бршлен се фаќаше по нејзината површина, па малку сончева светлина паѓаше на неа. Секоја театарска претстава беше своевиден голем настан, некое збиднување што, со самото тоа што се случува, веќе претставува одредена вредност. Критиката, во првите години, во еден дел така и се однесуваше кон неа.

Со промената на условите во кои натаму ќе се развива творештвото, со одминувањето на периодот на празнување, спласнување одушевувањето, се појавуваше сомневање, што покрај верувањето е еден од основните поттикнувачи на уметничкото творештво. Критиката, во еднаква мера чувствителна на настанатите промени, поттикнувана и од самиот развој на културата и творештвото, веќе не беше само одушевен толкувач и идеолошки судија на новите постигања, туку и критички одглас на резултатите. Кој водеше во откривањето на новите сознанија, критиката, или театарското творештво? Од тоа време, како и од денес, имаме примери во кои, зависно од личноста, имаме вистински сознанија за тоа што е вистинска вредност во уметноста и накаде таа ќе се развива, како што имаме примери и на целосни недоразбирања со битието на уметничкото творештво, — и кај критиката, и во театарското творештво.

Во овој период со театарска критика се занимаваат неколкумина автори, меѓу кои некои не ги чувствуваат доволно блиски на театарот, ни драмската уметност, но и такви што својот интерес за театарот го потврдуваат во својата работа како театарски критичари.

Тоа може да се однесува на **Димитар Митрев, Јован Бошковски, Јован Костовски, Коле Чапуле, Бранко Заревски и Александар Ежов**. Во педесеттите години, покрај овие имиња, се јавуваат и други хроничари и толкувачи на театарското творештво во Македонија, кои како критичари, и како есеисти, се јавуваат во весниците, преку радиото и периодиката, која, исто така, има свои редовни рубрики посветени на театарот: **Димитар Солев, Матеја Матевски, Александар Алексиев, Благоја Иванов, Иван Мазов, Иван Ивановски, Горе Напески, Бранко Варошлија, Илхами Емин, Љутви Руси, Мирко Стефановски** итн. Последниве години се афирмираат како театарски критичари и **Цане Здравковски, Петре Бакевски, Јордан Плевнеш, Лидјана Мазева, Ристо Лазаревски, Теки Дервиши** итн. Со театарска критика се занимавале повремено и други имиња.

Сè позасиленото проучување на историјата на македонскиот народ, во исто време несомнено значеше и откривање и толкување на многу податоци од неговата културна историја, мошне интересна и значајна особено од втората половина на деветнаесеттиот век. Дејноста на културните и литературните работници, од чии редови произлегуваат и театарските ентузијасти од тоа време, ни беа откривани и преку трудовите на **Харалампие Поленаковиќ, Александар Спасов, Гане Тодоровски, Славко Димевски, Блаже Ристовски** и други. Меѓутоа по војната, основи за вистински театролош-

ки проучувања во Македонија беа поставени со трудовите на **Илија Милчин и Јован Бошковски**. Подоцна, мошне драгоцените прилози од историјата на театарот и драмата објавуваат и **Александар Алексиев, Иван Ивановски, Ристе Стефановски**. Со разгледување на драмската литература се занимавале повеќе литературни критичари и историчари, меѓу кои и **Миодраг Друговац, Нада Момировска, Георги Сталев, Милан Гурчинов, Георги Старделов** и др. Трудовите од областа на театарската естетика од **Љубиша Георгиевски**, се исто така од особен интерес за нас. Од овие и од други автори, последниве десетина години се објавени повеќе драгоцените прилози од областа на театарот, на страниците на повеќе списанија и весници, како и во единственото списание што му е посветено на театарот — **Театарски гласник**.

*

Составувачот на оваа книга, според замислата на издавачот Стериино позорје, требаше да направи избор од трудови кои би можеле да дадат слика за развојот на македонската драма и театар од 1945 година до денес. Тоа е, всушност, времето во кое, во слобода, театарот во Македонија се развиваше брзо, со промени кои се карактеристични за таквиот развој. Тој можеше да се развива така брзо и успешно затоа што беше во голема мера отворен кон движењата што беа актуелни во нашата земја, а во последниве години и во светот. Репертоарот од прикажаните дела, посебно може да го потврди ова. Така тој можеше да стане творечка составка на театарот во Југославија, така тој можеше да се афирмира како своевидност и посебност, што се потврди и со бројни награди на Стериино позорје, на МЕСС, како и на други фестивали.

Пребарувањето низ страниците на весниците и списанијата, низ ретките книги посветени на театарот, на составувачот на оваа книга му создаваше задоволство да се потсети, сега од одредена временска оддалеченост, на сите периоди од тој развој, во кој имало мигови на недоразбирања, кога театарските работници, од една страна, драмските автори од друга, а театарската критика од трета страна — посакувале и замислувале сосем различни патишта за тој развој и посегале по различни можности, за во сите случаи, или речиси без исклучок, да се потврди дека сепак најзначајните остварувања на сцените во Македонија биле остварени врз текстови од домашни автори и дека театарот во Македонија ги има доживеано ѕвездените мигови токму врз остварувањата што се засновале на текстови од домашни автори.

Книгата, прва од ваков вид кај нас, требаше наедно да ја одрази и театролошката и критичката мисла во Македонија, и тоа не само како проследувач на настаните, туку и како активен учесник и соучесник во развојот на театарот. Оттаму произлезе и нејзината структура: **првиот дел да биде посветен на театарот и неговиот повоеан развој, вториот на прашањата на драмската литература, а третиот на театарската критика**. На тој начин се настојуваше да се даде поцелосен увид од развојот на театарот во Македонија по војната, но исто така да се допре сè до сегашниот миг од неговата работа. Ќе беше идеално, секако, посебно преку изборот театарски критики, да се опфатат сите автори од Македонија кои биле прикажани на сцена; меѓутоа, за жал, таквото компонирање на тој дел беше неостварливо до крај, зашто, од друга страна не ќе можеше да бидат претставени и изведби врз текстови од југословенските и странски автори.

Трудовите што се овде печатени, со оглед на тоа дека потекнуваат од перото на различни автори, сосем разбирливо означуваат и различни пристапи и гледања кон одредени прашања. Во некои прилози се разгледувани развојните патишта на театрите пошироко, а во некои на помал број страници; но, се надеваме дека не се испуштени некои битни настани од развојот на театарот, драмата, театрологијата и театарската критика, и воопшто на театарската уметност. Конечно, книгава и не може да биде историја за развојот на театарот во Македонија, иако се трудевме да воспоставиме некоја хронологија, како и да ги истакнеме темите и проблемите што најмногу биле присутни во тој развој. Книгава е панорама на идеи и пристапи за еден развој и за одредени актуелни состојби на театарот во Македонија и во таа смисла, се надеваме, на југословенскиот читател ќе му овозможи да се запознае поодблиску со сè она што е карактеристично за него од првите години по војната до денес.

Театарски времеплов

Сараево

Поттикнувачи на современиот професионален театар во Босна и Херцеговина се патувачките дружини од Нови Сад, Белград и Загреб. Кон крајот на минатиот и во почетокот на овој век Босна и Херцеговина добиваат два полупрофесионални дилетантски театри:

1898 Прво босанско-херцеговачко народно позориште — Тузла;

1903 Прво српско народно позориште за БиХ — Сараево.

Во 1913 година е основано Земаљското народно позориште од Војводина, во 1917 година е основана Пролетеровата работничка позорница.

Народното позориште во Сараево е основано во декември 1919 година. Тоа — поради поправањето на театарската зграда — оди на турнеи, а во Сараево ја почнува работата со тридневна свеченост во октомври 1921 година. Свеченото отворање е со „Смртта на мајката на Југовиките“ од Војновиќ, „Зулумкар“ од Коровиќ и „Вообразениот болен“ од Молиер во режија на Верешчагин.

За животот и делото на Иван Мазов (1923–1977)

Томе МОМИРОВСКИ

Животниот пат и делото на Иван Мазов-Климе е единство на благородност и на разновидна творечка вредност.

Революционер, новинар, уредник (еден од првите наши новинари и организатори на слободното новинарство во Македонија), писател, критичар (превосходно театарски) и општественик Иван (Диме) Мазов-Климе со целиот свој живот е полна согласност помеѓу високи етички достоинства на човекот и повеќекратно творечко изразување.

I

Од првите сознанија што ќе се излачат од детската игра во родното златесто и плодно тиквешко поднебје, преку прифаќањето на идеите за ослободување на човекот, влегувањето во огнот на Револуцијата а не допир со нејзината периферија сè до почетоците и красното искуство на новинарот, уредникот, градителот на театарската култура, на странскиот патописец и воедно писател на мемоарска проза — се изгради целосна благородна и хармонична личност со неизмерен придонес за нашата социјалистичка револуција, за самоуправното општество, за новинарството, за литературата и за културата во нејзина поширока смисла на значење. Изедначувањето на моралната, етичката и човечката вредност со револуционерното, новинарското и книжевното творештво е основната карактеристика на неговата личност. Ненаметлив, скром, не се обидувае да биде видлив, добрината кај него беше внатрешна структура, повлеченост која зрачи и стаменост на неговиот карактер, на здравите сфаќања за човекот, за односите меѓу луѓето, за човековото определување, прифаќање и учество во Револуцијата, определувањето за СКОЈ и СК, за сфаќање на историските и класни интереси на работничката класа, за националното прашање, за универзалноста и интернационализмот, за значајната улога на новинарството, за големата љубов спрема театарот, критиката и литературата, за општествената сестраност — самоуправувањето.

Тој беше тивок собеседник и здрав полемикар. И тие што немаа однос кон него не го мразеа и ќе сфатеа каде е суштината на неговата личност, на неговата новинарска и писателска работа. Не знаеше да навреди и ја избегнуваше грубоста, не однегуваното, згорнинското и одминливото. Нечовештината и вулгарноста му беа туѓи и се одбиваа од него „по себе“.

Кога го оценуваме како сведоци и современици, не случајно туку низ проследување и поврзување доаѓаме до достоинствата, тежината и сестраноста на неговата личност и дело. По некој во згорнинскиот пристап што можеби и не бил преднамерен, според неговата новинарска и критичарска активна го оценува како корисен но еднонасосен информатор, односно хроничар на театар-

скиот живот со уште некои фрагментарни својства што му се припишуваат во позитивното.

Тој има вредносен континуитет, но не елементарен и еднонасосен. Целиот негов живот, определувањето и ангажирањето откриваат богат, доследен и изразито творечки континуитет, кој е темел на историското ослободување и развој, основа на кој и да е ослободувачки и творечки чин. Тука се смислата и доследноста за откривање и следење на објективниот историски развој на општ план. Тој покажа и докажа, исто така, смисла за подвижно, за современо, за ново, но не и за блеф, за евтино и за одминливо одредувајќи скоро секогаш добар суд и неопходна мерка. Во обемната театарска рецензија, критика и естетика тој се потпира врз доволна театарска подготовка и животното искуство. Во широчината и почитувањето на различните афинитети во творештвото тој е за единство и реализација, на содржината и на формата, за преминација на содржината но не и за идејата како апологетика и каков и да е прагмати-



Иван Мазов

зам. Тој беше за почитување на секој добар стил, не за беспредметен формализам а за почитување на сите можни творечки изразни средства. На себесвоен трудољубив, здрав, преднамерно едноставен и јасен израз се заземаше и изгради став спрема театарот кој е синтеза на уметностите но со специфична функција за човекот како жив, делотворен и сестран облик на вредноста, заемноста и обусловеноста.

И кога ќе се додадат и другите особености на Климе: квалитетниот континуитет од скоро четириесет години журналистичка работа од никулците на Народноослободителната војна и револуцијата до нејзиното разминување и неомеѓаните услови денес, во занимливиот, разновиден и ангажиран патопис, во општојните и поструктурни критики и есеи, во прозата, во статиите за јазикот, литературата и културата, во текстовите за младината, за работничкото движење и за меѓународните односи, видливо избиваат трајните и подлабоки достоинства на неговото севкупно творечко определување и дејствување.

II

Иван (Диме) Мазов-Климе е роден на 7. 1. 1923 година во Кавадарци. Почина несреќно во февруари 1977 година.

Татко му Диме бил трговец со добиток. Тој често ги префрлал стадата во Солун и во други места, па затоа мајката Талка се грижела за домаќинлакот и за семејството во кое Иван имаше уште двајца браќа и четири сестри. Во тоа сложно семејство сè се одвиваше по оној убав ред на односи и разбирање, каде што малите таткови подарици по секое доаѓање од далечен пат беа голема радост.

Во тоа топло и богато, со трудот на работните луѓе облагородуваното родно поднебје, исполнето со разлеано виножито од бои, на утрата, пладнината и вечерините од селото Марена до бреговите на змиулетата рекичка Луда Мара, до бранестите лозја во Раштани, до оние безгрижни заминувања и враќања до Моклишко, помина безгрижното детство на малиот Иван. Беа тоа луди детски години помеѓу мирисот и вкусот на плодовите на пенушките, палавите игри и оскомината на раните сливи и праски сè до љубопитството и првите сознанија за животот.

Во Кавадарци во тоа време немало гимназија. Само поради тоа, средното образование Иван го продолжува во Србија. Во Велика Градишка, крај бреговите на Дунав, низ рамните, тивки и благи простори и низ одминливоста на реката, Иван го шири својот хоризонт, често посматра, медитира и многу чита. Тука се раѓа и се продлабочува големата љубов кон литературата. Па ќе се јави желбата и љубовта да посетува и учествува на книжевни матинеа често проткаени со малоградска сентименталност и граѓански манир во стилот на поетесата Јесинскаја која ја занесува со својата појава и театарност, но и со поголем авторитет патувачкиот поет Расински кој и во површноста на нивната појава за младиот Иван значеа први пробуди, препознавања и засакувања на литературата.

Во таа малоградска средина полна со контрасти, со дојденци, талкачи и поминувачи, допираа и приказните за авантурите, за долгите патувања и за соничката, трпнеа кафеанските празнотии и чмаења, но воедно и паметењата за вистински ајдуци, јунаци од Хомолје измешани со романтиката на морнарите и со скудниот живот на рибарите.

Вишите класови на гимназијата Иван ги продолжи во Крагуевац. Во пролетерскиот, работничкиот развиток и организиран Крагуевац ја немаше романтиката и атмосферата на илузии и одминливост, туку клокотеше вртокот на класната борба на комунистите и на сите прогресивни трудбеници. Тука, во средината на напредни момчиња тој со жедост чита и восприема социјална литература. Му стануваат познати и блиски: Максим Горки, Џек Лондон, Аптон Синклер и други социјални и напредни писатели. Ја препрочитувал и прераскажувал повеста за Климе Самгин, која многу му значела и која бездруго оставила во него длабоки траги. Тука некаде помеѓу таа поврзаност и љубов кон ова дело го добива прекарот Климе, кој по наше во родниот тиквешки крај и потоа лесно се престорило во Климе.

Но, таа тивка а воедно и љубопитна природа на младиот Иван и на неговите другари, на нивните сонзанија за луѓето, за животната стварност, за иднината, најдоброто што го впила од литературата на материјалната положба и на општествениот статус на родителите, не можела да оформи друга свест освен приврзаност кон историското дело на пролетаријатот, на комунистите како творци на новиот свет на слободни и рамноправни луѓе.

Определувањето за пролетаријатот, отпорот спрема сеништето фашизмот што се наткрилуваше над Европа и што се закануваше насекаде, се поврзуваше со вековната борба на македонскиот народ за слобода.

Во тој природен континуитет се движеше прогресивниот развој на Иван и на неговите другари кои во Кавадарци непосредно пред Втората светска војна формираа скоевска група и веднаш потоа скоевска организација.

Градската читална била катче каде што се собирале комунистите и другите прогресивни луѓе од Кавадарци и развивале сестрана прогресивна дејност. Нејзин секретар бил Диме Поп-Атанасов. Откако за неколку дена се распаднала монархистичка Југославија и додека ја освојуваше германските фашисти и нивните слуги, пет недели Кавадарци останала без каква и да е власт. Тогаш скоевците ја искористиле ситуацијата и сидните весници што дотогаш излегуваа ги зедаа во свои раце и им внесоа комунистичка содржина. Првите книжевни и новинарски текстови Климе ги напиша за овие сидни весници.

Во Кавадарци влегоа германските фашистички единици и им ја предадоа власта на бугарските фашисти. Причината за првите мацења и затворања беа сидните весници и нивната прогресивна содржина. Во тие први злосторства со кои почнаа бугарските фашисти беше убиството на Диме Поп-Атанасов.

Со доаѓањето на окупаторот започна и борбата против него. Членовите на Комунистичката партија и скоевците беа во челните редови на Народноослободителната војна и Револуцијата. Како и другите комунисти и Климе доби задача да работи во градот и во селата на омасовување на СКОЈ, на формирање на народноослободителни одбори, на објаснување на антифашистичката борба на сите слободољубиви народи во светот, меѓу кои и Советскиот Сојуз, како прва земја на социјализмот кој беше нападна од германските фашисти во хитлеровската агонија.

На 8 јуни 1943 година Климе заминува во Вишешница и му се приклучува на Тиквешкиот партизански одред. Тој е учесник во сите негови борби кај Орлик, Галчин и на сите други места. По Галчин на 12 август Климе, Јасмин и уште петнаесетмина партизани заминуваат во Трстеник кај

реката Црна каде што по успешната борба против бугарските фашистички единици кои залудно одредот го очекувале во Грција, одржуваат митинг. На митингот зборувал Јасмин. А. Климе, кој одговарал за моралот и за агитацијата и пропагандата, одржал конференција со младите и со жените. Климе во такви разговори бил убедлив во објаснувањето на антифашистичката борба, линијата на Комунистичката партија на Југославија за национално и социјално ослободување, за формирање органи на народната власт, за омасовување на СКОЈ, Народниот фронт, за помош на партизаните и затворениците. Оттогаш Климе почнале да го запознаваат и препознаваат како КЛИМЕ БЛАГИОТ.

Помеѓу неколкуте борби што ги води одредот и во кои учествува и Климе, се одвива и културна дејност сврзана со неговата работа. Во првите денови на септември одредот се наоѓа во Зборско. Таму Климе заедно со Наке организира разни културни програми: „врачиња“, скечеви, претстави. Климе станува активист во Агитпропот на одредот. По формирањето на баталјонот „Страшо Пинџур“, Климе и група негови другари се враќаат во Тиквешката, во селата Шешково и Куманичево и тука организираат печатница којашто развива широка активност. Наедно со работата во печатницата заедно со другите во одредот работи на формирање народноослободителни одбори. Напоредно и пред сè е значајна неговата новинарска активност како соработник и уредник на весниците „Народен глас“ и на „Народна борба“, орган на Втората македонска ударна бригада.

Пред 20 декември Климе повторно доаѓа во Фуштани, присуствува на формирањето на Втората бригада и станува член на Агитпропот на бригадата. Наедно со новинарската дејност, учествува во уредувањето на билтени и на весникот на бригадата. Тој учествува во сите борби што ги води бригадата меѓу кои спаѓа и борбата кај селото Прждево каде што, покрај група Германци, заробуваат и радио-станица. Потоа следуваат борбите, маневрите и маршевите кои спаѓаат во Февруарската акција во 1944 година, односно во познатата партизанска епопеја — Февруарскиот поход.

Во март Климе се враќа во заднината. Освен работата во СКОЈ и НОМС, во омасовувањето на народната власт и други дејности, тој најповеќе му се посветува на партизанското новинарство. Иван Мазов-Климе станува член на Главниот одбор на Народноослободителниот младински сојуз на Македонија. Токму во тоа време, со основањето на „Млад борец“, весникот на Народноослободителниот младински сојуз во април 1944 година, Климе станува негов прв уредник, без опит вложувајќи љубов, ентузијазам и напор за тој успех, за да продолжи на таа должност и во слободната татковина Социјалистичка Република Македонија како новинар и писател, културен работник и општественик, за да го дава драгоцениот придонес до последниот ден од својата прерано завршена животна повест, зад која стои нешто многу убаво, богато и значајно.

Работел во повеќе редакции и на разни должности: освен главен уредник на „Млад борец“, бил раководител и на Историското одделение на ЦК КПМ, уредник на „Социјалистичка зора“, „Партиски живот“, Радио Скопје и „Нова Македонија“, како и главен уредник на весникот „Трудбеник“. Од 1960 година исклучиво ѝ се посветува на театарската критика за да остави длабоки бразди во ова подрачје. Напоредно пишува патописна и мемоарска проза, фелјони, записи, статии, осврти и коментари за сите области, од надворешнополитичкиот живот до јазикот, литературата, културата,

работничкото движење, за младината и други општествени појави. Престојувал како дописник на весникот „Нова Македонија“ меѓу алжирските борци и преку повеќе извештаи и серија патописи даде придонес за праведната и пожртвувана борба на овој денес слободен, независен и неврзан народ. Патувал во низа земји во светот со широко љубопитство и со отворено срце.

Завршил Висока политичка школа при ЦК КПЈ (1946) и студирал книжевност и македонски јазик на Филозофскиот факултет во Скопје.

Ги издал следните дела: „Додека топовите пукаа“, Скопје, 1958 година; „Од нашата војна“, Скопје, 1970; „Размеѓани колепки“ (по трагите на Евлија Челебија), Скопје, 1978. Драматизацијата на расказот „Вујковиот син“ од Достоевски, „Културен живот“, Скопје, составувач е на збирката поезија „Песни за виното“, НМ, 1976, издавач на колективот на „Тиквеш“ по повод својата триесетгодишнина и педесетгодишнината од основањето на лозарството. Предговор: „Јанчевски Димо-Бодри“: „Војниците од Вишешница“.

Соработувал со повеќе весници и списанија: „Народен глас“, „Народна борба“, „Нова Македонија“, Билтен на Главниот народноослободителен младински сојуз на Македонија, „Млад борец“, „Македонка“, „Пионерски весник“, „Црвена звезда“, „Социјалистичка зора“, „Македонија“, „Трудбеник“, „Македонски јазик“, „Современост“, „Хоризонт“, „Вечерен репортер“, „Културен живот“, „Бирлик“, „Народна просвета“, „Флака е влазеримит“, „Наш свет“, „Разгледи“, „Борец“ (Љубљана), „Вјесник“ (Загреб), „Четврти јул“ (Белград), „Сцена“, „Јехона“, „Комунист“, „За македонските работи“, „Одјек“, „Политика“, „Позориште“ (Тузла), „Вечер“, „11 Октомври“, „Ослобођење“ и други.

Бил на повеќе должности и функции во општественополитички организации, самоуправни тела и органи на културни институции и организации, жирија и други стручни комисији. Помеѓу другото бил член на Бирото на ЦК на СКОЈ на Македонија и член на Претседателството на НОМС на Македонија, претседател на Комисијата за култура и уметност при Градското собрание на Скопје, претседател на Комисијата за драми при Охридско лето, претседател на жирикомисијата за култура и уметност на наградата „13 Ноември“ на Скопје, потпретседател на Сојузот на театарските критичари и театролози, претседател на жири-комисијата на Шестите театарски игри „Војдан Чернодрински“.

Бил член на Редакцискиот одбор на изданијата на Историскиот архив на Сојузот на комунистите на Македонија, бил член на Редакцискиот одбор и е застапен во книгата „Творечкото и револуционерното живеење на Кочо Рацин“, Скопје, 1973 година. Застапен е како автор во книгата „Втората македонска ударна бригада“, сеќавања и документи, Скопје, 1973; член е на редакцијата на зборникот „Одбрани статии за работничкото и социјалистичкото движење во Македонија“, издавач Институтот за национална историја, 1962 година.

Иван Мазов-Климе беше член на Друштвото на писателите на Македонија и член на Здружението на новинарите на Македонија.

Добитник е на наградата на Сојузот на новинарите на Социјалистичка Република Македонија „Крсте Мисирков“ (1969) и на наградата „Мито Хаџи Василев“ за актуелна журналистичка работа. По повод 25-годишната работа во новинарството и за посебен придонес за новинарската организација, Здружението на новинарите на Македонија му додели Сребрена плакета.

Иван Мазов-Климе е носител на Партизанска споменица од 1941 година.

Одликуван е со Орденот за храброст, со Орденот заслуги за народот со сребрени зраци, Орденот на братството и единството, како и со други плакети и признанија за неговата предана работа како заслужен револуционер, новинар, писател, културен работник и општественик, кој вгради во темелите на нашата социјалистичка револуција, во самоуправна СРМ и СФРЈ вредности на неуморна, постојана, стамена и многострана личност на нашето инспиративно, револуционерно и хумано дело.

III

Таквата творечка природа на Климе се наоѓа во многу иницијативи, идеи и реализации во нашиот новинарски, книжевен, уметнички и поопшт културен живот. Носам во себе неизбледиво памтење и пример за тоа како тивко ќе дадеше иницијатива и ќе се повлечеше за да остане потоа настрана да се радува на нешто што е наша творечка појава и во што неусетно внесе многу од себеси.

Во ноември 1948 година дојдов од доброволната работна младинска акција, Маврово, каде што работев скоро цела година, за да преземам нова должност во ЦК на СКОЈ и НОМС на Македонија. На Маврово одговарав за културната и просветна работа и како што ми беше речено по кратко време требаше да продолжам со слична обврска. Оваа републичка организација која освен тоа што беше политичка организација за опфаќање и организирање на скоевците и на младите воопшто, беше и развиен систем на културни дејности и институции од издавачка кука, до весници и други културни клетки за младината и пионерите. Тој сектор како член на Бирото и на Претседателството го водеше Иван Мазов-Климе. Во наредната година требаше да го преземам од него тој сектор. Со неколку млади писатели, денес едни од највидните во современата македонска литература, на чело со Климе потегнавме иницијатива за издавање литературно списание за младите. Со неверојатен полет и младински и творечки ентузијазам, без какво и да е искуство, ги извршивме подготовките за издавање на списанието што едногласно го именувавме „Иднина“. Климе го напиша уводникот. Во ракописот ми го даде да го прочитам. Упорно настојуваше да ги изнесам моите впечатоци и забелешки. Навистина можеби можеше и поинаку да се состави, но она што го прочитав беше на место и во ред. Единствено што му предложив беше да се потпише под уводникот. Тој не се согласи и ме убеди дека е подовро да оди како редакциски. Кога појдов кај другарите кои ми објаснија дека треба да го преземам секторот за просвета и култура, им предложив Климе да биде главен уредник на нашето ново книжевно списание „Иднина“. Тие ми соопштија дека е готово сè: Климе веќе дал предлог јас да ја преземам таа должност. Така уште неколку месеци соработувавме скоро секојдневно. Тој доагаше на состаноците на Редакцијата кои не се закажуваа, зашто се одржуваа спонтано секое попладне; на нив владееше пријатна, отворена и творечка другарска атмосфера. Читавме песни, разраотувавме и препрочитувавме раскази и есеи, статии од историјата на македонската литература и други прилози. Расправавме и во подробности до доцна во полноќ. Се натпреварувавме кој повеќе предложи ќе изнесе, никој не се лутеше и секој се радуваше на каква ѝ да е забелешка или предлог, додававме и збогатувавме секој нов текст.

Многу нешто оттогаш до денес се случи, се разви и се збогати во современата македонска литература, во сите наши уметнички области и во неомеѓеното поле на културата. Долга бразда, неизбледиви траги и длабоки корени остави тоа списание кое беше второ во Социјалистичка Република Македонија заедно со списанието за литература и култура „Нов ден“. Неговите текови се преточија во широка палета на поетска вокација, на прозна густина и разновидност, на литературно-драмски индивидуалности, на креативна критика и есеистика кај старата, средната, младата генерација и во сето тоа е неодминлива скромната и ненаметлива а толку плодотворна личност на Климе.

Театарски времеплов

Црна Гора

Периодот на прикажување претстави на француски, италијански и германски јазик во Црна Гора (Котор и други места) завршува во шеесеттите години на минатиот век. Во 1883 година Џетиње го добива Доброволното дилетантско друштво, а Никшиќ — Позоришното друштво.

Театарскиот дилетантизам се развива и во Подгорица (Титоград), Улцињ и Бар.

Во мај 1910 година Позоришното друштво официјално станува државна установа — **Кралевско црногорско народно позориште**.

Репертоарот се презема од белградскиот и новосадскиот театар, а меѓу делата од странски автори се Коцебу, Сиглигети, Молиер и Горки.

Обид за портрет

М. Ступица

Илија МИЛЧИН

Да се пишува за уметничките вредности на актерската игра на Мира Ступица е лесно и истовремено многу тешко. Мислам дека ваква спротивност е резултат од тешкотиите во докажување на еден аксиом, којшто и не подлежи на докажување. Денес Мира Ступица е, без никакво сомнение, најистакнат врв на женската актерска уметност во нашава земја.

Неколку децении Мира Ступица е во самиот врв на театарските уметници на Југославија. Таа е актерка, пред сè и над сè, со раскошна актерска дарба, со несекидневен капацитет на актерски можности кои се движат во многу широк дијапазон од комедија до врвна трагедија. Таа е актерка родена да живее на сцената. Во историјата на нашиот театар југословенски, можеби во извесна смисла беше пред неа многу омилена на белградската сцена Жанка Стокиќ. Меѓутоа, Мира Ступица го продлабочи уметничкиот пат и достигнувањата на Жанка Стокиќ, ја надмина, завлезе во други, посложени сценски задачи и постигна оптимум на женската актерска уметност на југословенската сцена. Нејзините креации не се градени еднострано. Нејзината сила е несомнено од непосредната крв на сцената и крв на животот, коишто се облагородени со разумни елементи на актерска дисциплина така што нејзините сценски ликови се не само стихија на актерскиот темперамент, на бујната природа, туку и резултат на една суптилна дисциплина. Ништо не дејствува поприродно на сцената од она што го реализира Мира Ступица. Можеби можело да се спори за границите на нејзиниот сценски темперамент, меѓутоа никој не би можел да ја одречува силата на нејзиниот сценски жар, актерска експресија и релјефен третман на сценскиот лик.

Од друга страна, тешко е да се дефинира она што му е на секој почитувач и љубител на сценската уметност веќе во првиот миг сосема согледливо: во што се состои таа неверојатна сила на актерската уверливост, шарм и животна вистиносличност на секој сценски лик што го има креирано Мира Ступица, зашто нејзините сценски реализации се прелеваат во такви нијанси и суптилности коишто е многу тешко да се опфатат со зборови. Ако некој денес би сакал да ја докажува со конкретен пример вредноста на актерската игра како уметност, тогаш тоа најлесно би го сторил со повикување на низа ролји што ги има создадено во својата богата дејност токму Мира Ступица. Во нејзините ликови има најмалку од она што во театарот се вика принуден резултат, нешто што е на сила испедено од мачниот труд и тешките договарања на режисерот и актерот. Нејзините ликови се создадени како од еден камен-блок, како да се во еден замав режани и обжарени со голем внатрешен пламен кој ни создава импресија дека поинаку и не можат ни да се замислат. Мира Ступица е актерка со интениозен сценски здив, актерка којашто со еден потег

му дава плод и крв на авторовото дефинирање на ликот; актерка којашто твори, така да се каже без напор, сценски ликови коишто долго, долго време не се забораваат.

Ако би се обиделе да ја согледаме конкретното нејзината сила на уметничко оовоплотување на авторските литературни ликови, листата на нејзините креации би била неисцрпна. Нека ни биде, сепак, дозволено да спомнеме само некои незаборавни ликови на Мира Ступица. Креацијата на **Петруњела** во Држиќевиот „Дундо Марое“ останува и до денес недосегнат творечки резултат. Со ликот на Петруњела, Мира Ступица ќе остане во историјата на југословенскиот театар, а ќе остане заслужна и за тоа што европската публика ќе ги прифати вредностите на комедијата на Марин Држиќ, во голем дел и преку нејзината сочна, животна, со извонредно богатство на нијанси креација на Петруњела.

Актерската сила на Мира Ступица се гледаше и се манифестираше и во драмски дела кои немаат изразито голема вредност. Интерпретацијата нејзина на **Мадам Сан-Жен** беше на повисоко уметничко ниво отколку што ѝ го овозможуваа тоа литературно-сценските квалитети на делото на Викториен Сарду. Со својот изразит сценски инстинкт на расна актерка, Мира Ступица го издигна ликот на Мадам Сан-Жен, на повисок степен отколку што објективно литературната материја даваше основи.

Многу години има поминато од времето кога ја гледав претставата „Фуенте овехуна“ од Лопе де Вега. Меѓутоа, никогаш нема да ја заборавам силата со која Мира Ступица го моделира ликот на **Лауренсија**, разбунтуваната шпанска селанка. Пламенот на бунтот и крвта во нејзиното срце дејствуваше како магичен поклик на револуцијата, тесно поврзана со жарот на младоста, слободата и љубовта.

Не можам да го заборавам и ликот на **Груша** во Брехтовиот „Кавкаски круг со креда“. Мириката Груша беше трепетна слика на крваво женско создание на земјата, кое се бори за своето право на љубов и мајчинство. Не можам да се сетам на друг побогат и поблагороден лик на жена којшто во себе го вклучува сето она суштински женско.

Во антологијата на извонредни женски ликови што ги реализира на југословенските сцени Мира Ступица, истакнато место заземаат креациите на **Негина** во „Талентите и обожателите“ на Островски, **Ана Каренина** на Лав Толстој, **Настасја** од драматизираниот роман на Достоевски: „Идиот“. И многу други жени од светската и домашната драмска литература. Меѓутоа, не можам да не спомнам еден незаборавен лик на жена од домашната драматургија. Се случува понекогаш и понекои да се и по малку скептички расположени спрема домашната драматургија. Но, Мира Ступица во еден миг го наруши тој спокоен статус, кога со својата еруптивна сила на голема сценска уметница го создаде ликот на **Даница** во драмата „Љубов“ од Милан Ѓоковиќ. Можеби некому ќе му звучи депласирано тврдењето дека Мира Ступица ја оправда својата неизмерна актерска интениозност токму во таа претстава. Таква префинета, нијансирана игра на жена-актерка ретко кога сум имал можност да видам. Благодарен сум ѝ и денес на Мира Ступица за тоа неверојатно богатство на актерска експресија со која таа го оживеа тој лик. Нејзината болка на напуштеност беше навистина величествена.

Мата Милошевиќ

Илија МИЛЧИН

Мата Милошевиќ бездруго спаѓа меѓу неколкуте најголеми имиња на театарот во Југославија. Тој е комплетна театарска личност којашто се истражувала на сите планови на театарската уметност. Актер, режисер, педагог и теоретичар; и во сите области секогаш беше во самиот врв.

Мата Милошевиќ значеше раскин со она што во театарот во Југославија означуваше почетнички слабости или, во најдобриот случај, отсликување на балканска атмосфера и клима; значеше смело зачекорување во најсовремените текови на европската театарска уметност. Тој во самите почетоци на својата актерска активност носеше дух на култивиран театарски израз, на голема сценска култура, пред сè говорна, а потем и мизансценска, визуелна. Како актер воведо, меѓу двете војни, префинетост на говорната фраза, истанченост на поведението и движење во сценскиот амбиент. Сите неговии ликови што ги креираше меѓу двете војни носат необично впечатлива трага на благородност, продуховеност на говорната фактура или на живеењето во адекватна сценска средина.

Ако знаеме дека во тој период кај нас беа ретки актерски остварувања со карактеристики на актерската игра на Мата Милошевиќ, лесно може да се добие сликата за тешкотиите со кои тој морал да се бори за своето сопствено актерско проседе, коешто во тоа време бездруго било гледано не со добри очи. Меѓутоа, токму тоа негово актерско креативно кредо беше неоспорна основа врз која можеше да почне да се создава новата суштина на југословенскиот театар по ослободувањето. Театарот во Југославија, по војната, не можеше да се гради, на база на некакво разбушавено каботенство и со ништо неопределен, а често и сомнителен талент, туку врз основа на солидно поставена, така да се каже, научна анализа на литературниот материјал и на полно јасна свест за социјалната функција на сценската уметност. Токму на тој план Мата Милошевиќ придонесе најмногу во развитокот на југословенскиот театар.

Тој ги гради не само своите сценски ликови врз основа на едно длабоко сфаќање на општествената функција нивна, туку и ги овоплотува своите општествени театарски сознанија во своите режии. Ако денес би можело да се оддели едно театарско име, коешто своето творење го базирало на длабоки и сестрани студии на тековите на општеството и на литературата, тогаш тоа е без никакво сомнение Мата Милошевиќ. Потполно и широко информиран за сè што се случувало во блиското минато и во сегашноста на европските сцени, Мата Милошевиќ и во своите ликови и во своите режии, и глобално и во детали, ги студираше сценските ликови и општиот тек на сценското дејство, така што и ликовите, а посебно, режисерските постановки му зрачеа со голема студиозност и промисленост.

Сè кај Мата Милошевиќ беше хармонично, поврзано со ликот и карактерот, во појавата, во гласот, во држењето. Во неговите режии ликовите беа секогаш простудирани до крајни граници, така што беше и излишна надворешна маска на ликовите, зашто тие се карактеризирани до детали во нивната внатрешна структура. Не можам да не го подвлечам големото богатство на неговите сценски ликови во внатрешното градење на нивните карактеролошки својства. Мата Милошевиќ никогаш не беше приврзаник на размавтана и разбушавена актерска игра, на расфрлан и случаен, неоправдан, немотивиран акцент и подвлекување, туку секогаш бараше голем резултат со минимум изразни средства. И тоа го спроведуваше не само во својата сопствена актерска игра, туку тоа го бараше и кај своите актери, кога самиот режираше.

Во областа на театарската режија Мата Милошевиќ ќе остане големо име во југословенскиот театар. Не е ни малку претерано ако кажеме дека тој е едно од трите големи имиња на театарската режија во Југославија: **Бранко Гавела, Бојан Ступица, Мата Милошевиќ**. Режисерските постановки на Мата Милошевиќ секогаш се одликуваа со голема духовна концентрација, со висока интелектуалност и суптилно транспонирање на литературната материја во сценски изразен јазик. Мата Милошевиќ никогаш не се стремеше кон лесни, евтини сценски ефекти, кон визуелна допадливост, кон честа употреба на сценски гегови, ниту сакаше да употреби какви и да е литературни трансформации и кроење на авторовиот текст. Денес е лесно да се постигнат режисерски успеси со употреба на разни светлосни, музички и други ефекти кои немаат никаква функционална оправданост во литературната подлога на претставата. Меѓутоа, на секој театарски работник му е јасно дека се тоа многу ефемерни појави, коишто го поттикнуваат лошиот естетски вкус, додека вистинската театарска, режисерска и актерска, вредност се гледа токму во претставите без тие евтини и површни ефекти. За жал, и на некои денешни критичари вакви лесни, и уште повеќе лесни за реализација, театарски претстави им изгледаат како некакви, којзнае зошто, театарски новини, коишто се божем знак на современ, модерен театар. Во светлината на вакви падови на вистинските вредности во театарската уметност, рационалната и емоционална строгост на сите режии на Мата Милошевиќ коишто во себе секогаш вклучуваат само навистина високи естетски барања и адекватни естетски решенија, добиваат уште поголема вредност.

Од богатата актерска галерија на создадени ликови на Мата Милошевиќ би спомнал овде само еден лик — **Урбан** во „Леда“ од Мирослав Крлежа. Тој декадентен, блазиран Дон Жуан, циничен сладокусец, Мата Милошевиќ го реализира во голем актерски стил.

Богатото искуство што го доби Мата Милошевиќ како актер му овозможи да го прелее во своите режии кај своите актери. Неговото широко театарско образование, барем кај нас ретката театарска култура, и неговиот изразито талентиран, одгледан естетски артизам, овозможи Мата Милошевиќ да реализира ни до денес недостигнати домети во областа на театарската режија. Неговиот „Егор Буличов“, „Родољупци“, „Кралот Лир“, „Ужалена фамилија“, значат и денес врвови на театарската режија во Југославија.

Би спомнал овде уште еден елемент на театарската активност на Мата Милошевиќ. Во годините веднаш по ослободувањето, речиси во сите театри во Југославија се натпреварувавме во пре-

несување на сознанија и искуства на Станиславски. И во тоа грешевме. Го пренсувавме Станиславски од првиот период на неговата театарска активност, од времето на неговите натуралистички претстави, букварски и буквално, догматизирајќи го сè она што го рекол тој како некакво театарско евангелие. Токму тогаш Мата Милошевиќ беше веројатно единствен југословенски театарски уметник којшто со својот јарко развиен инстинкт на голем театарски уметник сфаќаше дека ни Станиславски не бил без промени и без развиток, така што прв тргна во креативно применување на сè она што кај Станиславски беше највредно.

Ако денес би можело да се прави некакво споредување, мислам дека Мата Милошевиќ го прифати токму она во својата практика на актер и режисер, што Станиславски го реализира на сце-

ната во последните години на својот живот. Она што можевме да го видиме кај Станиславски во славната претстава на Гоголевите „Мртви души“ и на што со право се восхитувавме, Мата Милошевиќ многу години го сакаше, го барае и го постигнуваше на сцената во своите режисерски реализации. Тоа е онаа позната дефиниција на неговата режисерска работа како „стилизиран реализам“.

Како педагог Мата Милошевиќ одгледа завиден број млади актери во нашава земја. Значајно место ќе заземаат во литературата за театарот, за неговите креативни закони во областа на актерската игра и на режијата, двете книги на Мата Милошевиќ: „Мојата глума“ и „Мојата режија“. На многу прифатлив, многу читлив, ретко прецизен начин читателот се запознава со многу „тајни“ на театарскиот креативен чин.

Есеј на тема:

Театарот и публиката

Иван ИВАНОВСКИ

Има прашања што се едноставно незаобиколни, што постојано се наоѓаат во фокусот на интересирањето, што интригираат и иницираат...

Едно такво прашање на денот и на вечноста истовремено е ТЕАТАРОТ И ПУБЛИКАТА, или уште поточно речено ТЕАТАРСКАТА ПУБЛИКА, која е неделива од сето она што се случува во една театарска кука и надвор од неа — на драмската сцена, во театарскиот салон, во гримиорните, во фоајето, во бифето пред и по одржаната претстава, односно премиерна, репризна, можеби и сто-та изведба.

И воопшто, може ли да постои, да се развива уметноста без публика?

На ова по малку депласирано прашање, логично и природно следи еден единствен и категоричен одговор:

НЕ МОЖЕ!

Зошто, и не треба да се докажува. Едноставно треба да се знае дека публиката во секој вид творештво е неопходна, незаменлива, но никаде не е толку потребна и влијателна, се чини, како во актерското творештво и во театарската уметност воопшто.

Затоа не е ни најмалку случајно што при креирањето на својата улога, при настапувањето во стар или нов проект, сејдно, скоро секаде и скоро секогаш актерот ако за нешто толку многу и толку силно размислува — тоа се бездруго ГЛЕДАЧИТЕ, за кои *de facto* постои театарот и суштествува неговата глума. Ги носи нив секој артист како своја најголема интима, како своја сопствена судбина, како опсесија и кога е во најнепосреден допир со нив — на сцената или на јавната проба, во часовите на одмор, во разговорите по завршувањето на претставата, т.е. на премиерните и репризните изведби, по гостувањата и сл., бидејќи за драмскиот уметник не постои поголема радост и возбуда, поголема сатисфакција и награда од прифаќањето на еден одреден артистички резултат од страна на гледачкиот аудиториум. Наградите и признанијата што публиката ги искажува најчесто

и најмногу во силните аплаузи се единствениот, а не ретко и најубавиот израз на доживеаното, и тоа е оној најнеопходен стимуланс да се издржи докрај, да се биде среќен, задоволен, внатрешно некако побогат.

И обратно.

Разочарувањето, во случајов, може да се каже, е потешко од сите други разочарувања, зашто има ли поголемо разочарување за артистот од тоа гледачот да не го прифаќа неговиот резултат или да го прима со доза на резервираност и сл. Актерот е свесен за тоа дека оној што дава пари има право и да бара, да не се задоволува со минимумот, а несериозното однесување кон гледачот не е ништо друго туку непочитување пред сè на кодексот на својата професија, непочитување на самиот себе си!

Тешко и скоро невозможно е да се објаснат: неизмерната радост, постојаното неспокојство, чудниот и истовремено чудесен трепет во душата на драмскиот уметник кога сцената и гледачите стануваат исто, кога бранувањата во играта на артистите мигновено и незадржливо се пренесуваат во гледалиштето. Тоа е најсигурниот знак, најдобрата потврда дека претставата нашла пат до оние за кои таа е наменета — до срцата на гледачите, дека не постои фаталната рампа, дека во еден ист ритам дишат сите — и оние во театарскиот салон, и оние што создаваат, што играат на театарската сцена. Само неколку такви мигови се доволни да го исполнат со најголема среќа оној што креира на драмската сцена, но и оној што ја следи неговата уметност. И сè заради тоа да се поврати евентуално изгубената самодоверба... Никому не му е толку неопходно чувството на верба во она што го прави, колку на актерот (да не верува повеќе од сигурно е дека не би играл, не би настапувал), и оттука потребата за онаа толку неопходна и нераскинлива врска со публиката, која единствено вистински и најискрено може да го разбере, да го сфати, да го награди, да го поттикне, да го воздигне до ѕвездите, но и да го спушти сосема на земјата, ако така може да се каже...

А токму од таа потреба за заедно разбирање и почитување, од потребата, односно од тој внатрешен импулс за проникнување, поврзување и ис-

товетување, произлегуваат можните грешки, што се неизбежни, и кои понекогаш, за жал, не толку ретко се прават свесно и двонасочно — од едната и од другата страна. Така, на пример, има артисти кои за да ѝ се наметнат на публиката на секој начин, не избираат средства, и определувајќи се за најлесниот пат, за најмалиот отпор, тие му се додворуваат на гледачот, најмалку залагајќи се за нивото што го презентираат. Едноставно се задоволуваат со површното, тривијалното, шокантното, макар што се знае дека празната бравурозност е само мигновен блесок, кратко задоволство, може да се рече — дури и пирова победа! Познато е, исто така, дека потпирањето на рутината, на самозадоволството, на еднаш веќе постигнатото, не е ништо друго туку творечка немоќ за изнаоѓање нови патишта, нови тонови во глумата, во неисцрпната актерска игра... Гледачите, пак, докрај и без некоја поголема обврска прифаќајќи го театарскиот чин и не размислувајќи за него, т.е. за тоа што како квалитет, како естетско доживување им се нуди, препуштени на случајот, на имперцијата, и не пројавуваат некој повисоки и поголеми барања. Тие уживаат во „забавата“ што им се понудува, бидејќи му веруваат на артистот, бидејќи се уверени во најдобрите намери на актерите и сл. Најлошо е кога од посетителот во театарскиот салон не се бара целосен мисловен ангажман, кога гледачот не се тера на размислување, на што инсистираат многу големи ерудити на театарот (Маерхолд, на пример), уште повеќе ако се знае дека театарот е пред сè и над сè — мисла. Еден факт е неоспорен, а имено дека театарскиот материјал, што се состои, како што е познато, од повеќе нешта (говор, музика, движења, светло, простор и др.) не може да се замисли издвоено од двете најважни и неделиви составки: публиката, од една, и актерот, односно глумата како „неуништива суштина на секоја драмска уметност“ (Јосип Кулунџиќ), од друга страна. За да не се дојде до импровизации од најлош вид што го компромитираат театарскиот напор и резултат, за да се воспостави оној вистински творечки дијалог меѓу театарскиот салон и сцената, за да остане со ништо непоматена радоста на творечката возбуда, потребно е не само публиката да ги знае актерите, туку и артистите да ги познаваат посетителите во салонот. Вистинска комуникација меѓу гледалиштето и драмската сцена може да постои само тогаш кога се има творечки и мошне сериозен однос од двете страни, кога се стимулира и афирмира исклучиво креативноста, кога триумфира вистинската театарска уметност!

Во право се оние што тврдат, што стојат на становиштето дека сè што се прави во театарот треба да биде насочено првенствено кон обезбедувањето на чувството на заедничко уживање и доживување. Уживањето и доживувањето се постигнуваат кога публиката ги сака артистите, кога безрезервно им верува, потоа, кога актерот не се изневерува себе си, а не ја изневерува, според тоа, ни довербата на оние за кои игра и за кои постои неговата уметност. Потребни се само едно мало изневерување, само една недоволна подготвеност на било кој и да е настап, само еден погрешен необврзан или необмислен излет на духот, на фантазијата, а тоа ќе рече еден неконтролиран истап и сл., па да се урнат засекогаш сите многу тешко и со многу време изградени мостови на доверба и разбирање меѓу актерот и гледачот, поради што обврската на драмскиот уметник е секогаш голема, деликатна и одговорна, а таа најмногу се состои во професионалното однесување кон работата и кон публиката, во благородниот стремеж секогаш да се постигне можниот максимален дострел. На гледачите не смеат да им се покажуваат породил-

ните маки, што во актерската уметност, како и во другите сфери на духовното творештво ги има во изобилство, макар колку за тоа и да постојат објективни причини за една таква уметност на мигот каква што е уметноста на актерот. Тие (маките) мора да останат во лабораторијата на артистот, бидејќи гледачкиот аудиториум бара заокружено остварување, дефинитивен резултат, а тоа значи дека него ништо друго не го интересира освен јасни и прочистени работи, до кои се доаѓа единствено со долготраен, чесен, упорен труд, со еден превосходно професионален однос во работата, со длабока и искрена верба во она што се создава, како се создава и за кого се создава...

...И како што секогаш има нешто ново и неочекувано, нешто непредвидливо и недофатливо во глумата, така новото и неочекуваното, непредвидливото и недофатливото ќе ги сретнеме, можеби уште поизразито и посилено кај публиката — таа вечна енигма, тој најдобар и најсигурен барометар на сите успеси и неуспеси, тоа вечно разбранувано море од емоции и возбудувања, од неспокојства и незадоволства (и задоволства, се разбира). Никогаш актерот не е сигурен, ниту знае, што го чека од онаа страна на завесата, на драмската сцена. Кога очекува и кога скоро е убеден дека пред него стои публика што ја сака неговата игра, која љубопитно го следи секое негово најмало движење, секој негов трепет, наидува на вистински санти од лед — а тоа за артистот се тотално незаинтересирани гледачи, кои по сила на околноста, се нашле во театарскиот салон, со билети дадени од претпријатието, без да се прашаат дали ги интересира театарската уметност, кои одвај чекаат да заврши претставата, и само од куртоазија не ја напуштаат салата (а подобро е да ја напуштат), кои лесно ѝ се предаваат на апатијата, на заморот, па и на дремката. Во такви случаи поеднакво тешко им паѓа факторот — време и на едните и на другите, и на оние што се пред и зад рампата. А тоа е времето што стои на располагање и кое не упатува на длабоко размислување, да не речеме и разочарување како и од каде да се продолжи прекинатиот дијалог, на кој начин наескаде да заплисне драмското струење на зборот, што ја изгубил моќта да облагородува и да понесува.

По сево ова досега речено некако само по себе како да се наметнува сознанието дека улогите, слично како и посетителите во театарот засекогаш не се задржуваат; кога би се задржувале тешко би нашле место дури и во бескрајно широкото срце на актерот. Се знае — едни улоги заминуваат, други доаѓаат заменувајќи го нивното место, односно — новите ги потиснуваат старите ролји. Тоа е неминовност на професијата! Исто е и со театарската публика. Таа се менува со самото време, но не се менува никогаш вкусот за убавото и трајното. Вечна е и потребата за театарското доживување, што го прави театарот незгаслив пламен за сите!

Ако се има предвид познатото мислење на големиот шпански лиричар и драматичар — Љорка дека „театарот е еден од најизразитите и најкорисни инструменти за обликување на една земја и барометар што ја покажува нејзината величина и паѓање“, ако се знае неговиот став дека „театарот е школа на плачот и слободна трибина на која луѓето можат да ги изнесат своите расположенија и со живи примери да ги објаснат вечните законитости на човечкото срце и на неговите чувства“, тогаш станува уште појасна нераскинливата врска што мора да постои меѓу театарската уметност, сфатена во нејзината целокупност, и публиката. Но врската, на која често се заборава, не се создава во текот на еден ден, на

една седмица, еден месец или на една година; таа е еден долготраен процес; таа се развива во еден нужен континуитет; таа се раѓа како заемна потреба за да се доживее нешто големо, нешто трајно, ново и убаво...

Еден факт е неоспорен: дијалогот за театарската публика има своја целосна смисла и значење доколку публиката се посматра како дел на структурата на театарот, што има функција како динамичен подвижник на процесите и развојните патишта во театарското творештво, што ја одредува нивната судбина, т.е. судбината на театарот воопшто. Оттука и сознанието дека ни најпасионираната публика не може да се смета за еднаш веќе освоена; театарските куќи за неа мораат постојано да се борат; без таа борба тие не можат да ја вршат својата мисија, да опстанат. Зашто, одењето во театар не е само културна, туку и општествена активност, па според тоа не е лишена од своето социолошко значење. Овде не треба да се заборави грижата што треба да постои кај секој театар за постојано развивање и обновување на публиката, што подразбира нејзино сигурно освојување, освежување и доближување до секојдневните театарски пулсации.

Постои една цела естетика на природно однесување на публиката и артистите, а откаде да започне или да заврши таа — патот секогаш води од оној што е во среќна позиција нешто од себе и свое да даде, до оној што има внатрешна, скоро исконска потреба нешто да земе, како неопходност за збогатување на своите духовни потреби, за проширување на хоризонтите, како императив да се доживее недосонетиот сон од детството. Кога и каде игра артистот не е сеедно. Ако се најде на камерната сцена, во најнепосреден допир со посетителите, тогаш контактот е сосема поинаков од оној кога се настапува на голема сцена. Но, и во двата случаи мора да триумфира глумата, мора да постои творечки дијалог со публиката. Постојат низа примери во текот на пробите, во процесот на работа, сè до генералната проба една улога многу тешко да се пробива до саканиот и потребниот врв. А кога таа ќе се сретне со гледачкиот аудиториум — едноставно да блесне, да не може во неа да се препознае актерот кој пред тоа се мачел да го пронајде клучот на улогата. На овој начин се повторува старата и добро позната вистина дека ројцата колку што се прави на репетициите, исто толку, ако не и повеќе се создава, се заокружува, на самата изведба, што зависи од мотивираноста на исполнителот и гледачите...

Не е воопшто потребно многу да се докажува колку нашите театри малку водат сметка за публиката. Ова прашање како да чекаат некој друг да им го реши, или самото посебе да се реши... Резултатите од ваквото однесување се познати — празни салони, откажување претстави поради недозволено мал број гледачи. Прашањето е дотолку позначајно ако се има предвид фактот дека односот театар-публика во последно време со сите истражувања и експерименти е доведено, односно може да биде доведено во прашање. Така, во последните триесетина години во оваа насока се извршени многу повеќе промени отколку, на пример, во претходните еден или два века, и тоа поради агресивното дејствување на масовните медиуми, какви што се: радиото, и особено телевизијата. Пореметените односи меѓу театарот и публиката настанаа, т.е. настануваат и поради тоа што театарот во недостиг на вистински соговорник започна да комуницира самиот со себе си, стана на некој начин херметичен, а тоа е опасност на која постојано е изложен.

Со оглед дека се работи за социолошки заснована тема, а со цел да се избегнат произволните судови, во последно време кај нас и во странство беа извршени мошне темелни и опсежни истражувања за толку комплексниот проблем што се јавува на релацијата театар-публика. Кај нас тоа го направија повеќемина научни работници од Белград, а социолошки испитувања на овој план се извршени уште и во Скопје, Љубљана и Марибор. И покрај мошне нагласените истражувачки потфати во нашата земја и во светот, сепак не постојат доволен број научно фундирани трудови што се занимаваат со проучувањето на причините за одење на публиката од театарот и за нејзиното сè потешко враќање. И покрај тоа што несомнен придонес во осветлувањето на овој мошне суптилен проблем даде и меѓународниот симпозиум на тема „Театар и публика“, што пред неколку години се одржа во Нови Сад во рамките на Стерииното позорје, сепак, ни овој собир, на кој инаку можеа да се чујат мислења на многу познати светски и југословенски театарски критичари, театролози и социолози, не го даде вистинскиот одговор. Него го очекуваме во идните истражувања, кои најверојатно ќе продолжат уште поинтензивно и со поголема страст.

Поводи за разговор на оваа тема ќе постојат секогаш, сè додека постои театарот, а според тоа и публиката. Не треба да изгледа ни најмалку чудно, ни случајно што токму сега, кога не постои криза на публика, барем не во таа мера како некогаш, се покренува прашањето за театарската публика, бидејќи расправите во оваа област секогаш откриваат нови дилеми и размисли, секогаш покренуваат безброј прашања и проблеми што чекаат свое разрешување.

Таков еден проблем е своєвременно нагло то напуштање на публиката на театарските претстави, на театарот воопшто. Не е јасно како дојде до оваа промена, а и досегашните објаснувања, толкувања, разгледувања и сл. не даваат многу основа за едно поинтегрално поимање на проблемов за кој станува збор.

Многу појасно е нешто друго, а имено полатокот дека во последните неколку години театарските салони сè повеќе се полнат со публика и кај нас и во светот. Во многу поразвиени театарски средини во странство да се дојде до влезен билет, кој не е многу евтин, не е лесна, ни едноставна работа; билетите за некои претстави се распродадени неколку месеци однапред. Така е во Лондон и Париз, во Москва и Будимпешта. Таков е донекаде случајот и во нашата земја, па и во Скопје, но само во еден негов театар! Не е непозната работа, на пример, дека во скопскиот Драмски театар одделни претстави ја наминуваат бројката од 200, па и повеќе изведби, дека за некои понови сценски проекти гледачот мора да си обезбеди билет барем неколку дена пред претставата итн. Со други зборови, гледачот му се враќа на театарот (иако не во сите театри) и тоа е факт што радува, што импонира, што охрабрува, што ја докажува неунишпливноста на театарската уметност. Сосема е веројатно дека зголемувањето на интересирањето за театарот во целина е условен од општата клима, од социолошкиот и историскиот миг, од целосната заситеност од програмите што ги нудат ервиниот печат, телевизијата и др., од тоа што театрите (Драмскиот театар е речит пример за тоа со своите еволентни успеси) претстават и остваруваат сè повеќе релевантни содржини и што не забораваат на публиката!

Словенечка театарска сезона: Есен 1982

Мајда КНАП

Во деветте словенечки театри меѓу Трст и Марибор по половина сезона се изреди серија премиери, на кои во репертоарски поглед може да им се припашат три карактеристики: првин, значајното место на домашните новитети, потоа грижата за меѓурепубличката размена и најпосле, необично големиот број дела од руската драмска ризница. Веднаш треба да се рече дека најинтересен е првиот заклучок, значи домашните новитети. Што се однесува до меѓурепубличката размена, всушност, најдобра беше претставата на „Скржавецот“ од Марин Држиќ, која во Приморското драмско гледалиште во Нова Горица ја режираше гостинот Радослав Дорик.

Меѓу новитетите како најинтересна сè до новата година се издвојуваше претставата која ја подготвија во Словенското младинско гледалиште. Младиот драматург Емил Филипчич напиша игра со наслов „Затвореници на слободата“, која е второ негово изведено дело (минатата година при целосно отфрлање на гледачите и критиката во мариборската драма му го одиграа делото под наслов „Келер 6“), што го режираше претставникот на младата генерација словенечки режисери Јанез Пипан. „Затвореници на слободата“ е несекојдневна монтажа на фантастични замисли, каде што античките јунаци се среќаваат со великодостојниците на велесилите, каде значајна улога има чистачката — Шторкља (Штркла), која е толку изразито сценска, што всушност тешко може со зборови да се опише. Се работи за нижење, често на истовремени настани, од праисторијата до најсовремените сплеткации. Иако целината е непотребно долга (скратувањето би ѝ било од очигледна полза), моментно ги освои гледачите, така што сите репризи во подрумските простории на младинскиот театар однапред се распродадени. Овој успех неоспорно треба да ѝ се припише на младата, вознесена група изведувачи под раководство на режисерот Јанез Пипан, а се разбира и артизмот на овој ансамбл веќе одамна не е тајна, зашто по пожртвуваната и успешна работа го познава веќе цела Југославија. Претставата е своевиден одговор на прашањата изразени во гневот на нашата млада генерација, гневот за кој навидум не му ги знаеме причините, а ги има на претек, само треба да станеме свесни за нив. „Затвореници на слободата“ знаат оваа проблематика театарски да ја интензивираат толку живо, така што на водувачењето меѓу (претежно млади) гледачите му нема крај.

Следниот новитет што ни го понуди овој ансамбл беше „Студената војна на Баба Мраз“ на Душан Јовановиќ во режија на Винко Медерндорфер. Иако ова дело исто така се зафаќа со нашето секојдневие — Јовановиќ ни ја претставува жената на Дедо Мраз, која на општественополитичките организации дошла да им соопшти дека нејзиниот сопруг годинава нема да се појави, бидејќи во состојбата, каква што е, не оди веќе... Но, Вабата никој не сака да ја послуша, само со Марко, кој им ги крши излозите на фризерите

(таму, всушност, на луѓето им прават патец, едноставно го прават на лево и на десно и потоа луѓето со разделени глави не знаат како и каде), се разбираат, зашто и двајцата се противници на духот на Јалта, оној неодржлив компромис поради кој, меѓу другото, дојде и до насоченото образование. Духовита досетка, во која сепак најдобро успеваат кореографските шеги на Ксенија Хрибарјева со милиционерките (сите претставници на општественополитичките организации и на милицијата се од женски пол), но беа, за жал, пресериозно режирани реалистички, без неопходната сказновидна повеќеслојност. Поради тоа, претставата не е толку успешна, а особено ако имаме предвид дека Душан Јовановиќ им ја беше наменил на децата меѓу 7 и 11 години.

И да останеме кај овој театар: нивната последна премиера, всушност, не беше новитет, го одиграа „Класниот непријател“ на Најџел Вилијамс (претставата во германска изведба дојде на минатогодишниот БИТЕФ) во превод на Валентин Душе. Сепак, се работи за одлично достигнување, бидејќи истовремено приредбата за љубљански прилики, која преводачот ја направи заедно со младиот режисер Вит Тауфер, делумно можеме да ја сметаме и за домашна. Треба, всушност, да се знае дека и проблематиката на младите и во Љубљана во екстремни примери дојде до тој степен што малолетниците меѓу себе и се убиваат. „Класниот непријател“ на тој начин се запишува меѓу застрашувачко квалитетните претстави, кои на оние кои никогаш не сакаат да увидат можеби само ќе им ги разјасни egzистенцијалните проблеми на малолетниците и тоа на уметнички колку што е можно убедлив начин. Тоа, покрај претставниците на словенечките најмлади режисери, е заслуга и на уиграниот актерски ансамбл: Милош Бателино, Војко Зидар, Јожеф Ропожа, Павле Раковец, Марко Млачник и Жељко Хрс, кои играат на оној реалистичен начин, кој во суштина е сосем натуралистички, затоа застрашувањето при соочувањето со тоа дека нивните проблеми се само природна реакција на дадените услови, е уште по-болно.

Централниот словенечки театар, љубљанската драма, досега, поради кризата во кадровската слика на уметничкото раководство и ансамблот, сè уште се нема претставено во поизразита претстава. Како прва праизведба, всушност, посегнаа по тематски интересното, а во сите други компоненти слабо направено дело „Јоб“. Станува збор за драмата на Димитриј Рупел, што ја решираше Божо Шпрае, а зборува за судбината на партизанот, во кого почнуваат да се сомневаат, кога по предавството останува единствениот преживеан во погромот од непријателот врз партиската Келија млади интелектуалци. Затворот в партизани, апсењето по војната и сталинистичкото присилување на самообвинување човекот го уништуваат, така што до ден денешен (зашто, сепак преживеал) прави компромиси, а со нив и тешкотии. Штета за темата, не успеа кај гледачите. Драмата досега приреди прифатлива претстава само со „Галеб“ од Чехов во режија на Душан Млакар. Нејзините вис-тински продукции допрва ги очекуваме.

И Приморското драмско гледалиште во Нова Горица прикажа новитет од Димитриј Рупел. Овој пат игра со наслов **„Испратете по адресантот“**, која по среќната сценографска заснованост на Боро Ротовник ја режираше Звоне Шедлбауер. Овде Рупел имаше повеќе среќа, иако помал дел на критиката и ова дело го отфрли: опишува интересна судбина на трстјански Словенец, комунист во средината на триесеттите години на нашиот век. Пак централната тема е недоверба меѓу другари, овој пат мора на Словенец меѓу Руси, кој ја докажува својата припадност. Сепак, во Ленинград не сфаќаат што бара Италијанец со словенечко име отаде брегот и така мора неколкупати во барка да ја препловува релацијата меѓу Ленинград (Петроград) и Ле Авр: и Французите не ги примаат. Интелектуалецот треба да ги поднесува семојните понижувања, пред неговата бедна егзистенција до крај не ја ликвидираат. Шедлбауер умееше на драмата, создадена врз основа на реалната судбина на Словенецот Мартеланц, да ѝ вдахне уметничка надградба и во успешната интерпретација на новогоричкиот ансамбл да ѝ даде печат на потресност, која и денес актуелно се одгласува.

Местното гледалиште љубљанско ја започна сезоната со некаква монодрама на Александар Мародиќ **„Жалбата на Франц Мрзлеж“** во режија на Војо Солдатовиќ. Претставата наиде на целосен отпор на критиката и воопшто веќе не ја играат, а раскажува за судбината на еден пијаница — железничар. Повеќе среќа имаше со југословенската проишходка на духовитата игра на Иво Брешан **„Гаволот на филозофскиот факултет“** во режија на Жарко Петан. Брешановиот текст е фантастично застрашувачки, а и Петановата режија со голема помош на сценографијата на Мета Хочебарјева настојуваше во таа насока и се обидуваше гротеската колку што се може подобро да ја претстави. Тоа главно и ѝ успеа, само при одредувањето на улогата на главниот професор немаа повеќе среќа: не успеаја да го ангажираат вонредниот Јанез Хочебар—Рифлет, а надоместување за него не успеа улогата барем да ја изведе како што треба. И кореографските досетки во финалето за влакно се провлекоа, но за среќа сите тие лапсуси не можеа да ја потиснат вонредната Брешанова подлога и треба да се рече дека љубљанската публика во „Гаволот на филозофскиот факултет“ слободно ужива.

И кога сме веќе кај Брешан, тоа не е единствената негова игра што ја изведуваме во Словенија: мариборската драма во приредба на Тоне Партлић (а која не можеше да ги потисне вонредните препозиции на оригиналот) го прикажа, 10 години по победничкиот настап на Стерииното позорје, Брешановиот **„Хамлет во Долта Мрдуша“** — кај нас делото има наслов **„Хамлет од Долни Грабонош“**. Без оглед на тоа дека преводот не е на истото повеќеслојно духовито ниво како оригиналот — „поприземен“ хумор има, би рекле — мариборскиот ансамбл под режисерската палка на загребскиот гостин Желимир Месариќ оформи вонредна претстава. Дел од словенечката критика, сепак, (поради преводот) ја омаловажуваше, но гледачите навалуваат на неа и докажуваат дека Брешан е доволно силен и во слабото „однесување“, доколку му помага ансамбл со доверба, во кој посебно се истакнуваат Волоѓа Пеер. Петер Терновшек и Мину Кјудрова. Но, мариборскиот театар не може да се пофали уште со некоја интересна претстава, што не е ни изненадување, ако имаме предвид дека (заедно со Операта и Балетот) веќе трета година се театар-градилиште и дека за четири години веќе по третпат го менуваат директорот...

Во Постојаното словенско гледалиште во Трст сезоната ја започнаа со античката комедија, Плаутовит **„Војникот фалбадија“** во режија на Миле Корун. Сепак, многу поинтересна е нивната неодамнешна премиера, кога го крстуваа новитетот на Матјаж Кмецл **„Немите браќа“**. Станува збор за дело кое зборува за словенечкото малцинство во австриска Корушка: семејството на Смртници изумира, три момчиња онемеле, зашто не им дозволуваат да зборуваат на мајчин јазик. Само повремено се огласуваат занесени од пијанство, но тогаш не зборуваат, туку пејат словенечки песни. Иако тоа нивно штимувано пеење станува светска туристичка атракција, има непријатна способност: момците во пеењето засукуваат ракави и тепачката е неизбежна. И бидејќи се силници, во таквите моменти се искажува целата нивна потиснувана сила. Поради тоа главно ги држат затворени во подрумот... Старите изумираат, сестрата ќе се асимилира со народниот отпадник — иако е Словенец, повеќе сака да биде Германец, зашто само така неговите деца ќе можат да напредуваат, да зборуваат и нема да бидат подложени на уништување. Кмецловата игра е мошне сериозна и безмалу не се однесува само на словенечкото малцинство во Корушка, поради тоа не е чудно што крстувањето го доживеа во Културниот дом во Трст, жариштето на словенечкото малцинство во Италија. А се однесува за малцинство каде и да било кога го загрозува силејското мнозинство, а особено бидејќи и матичните претставници на нацијата ни ги покажува како компромисари без моќ. Претставата на непогодната сцена ја режираше Јоже Бабић. Штета што не издржал кај симболиката на боречката сцена (поставена од Андреј Заец) низ целата претстава. Станува збор за сјајниот текст на Матјаж Кмецл.

Словенското експериментално гледалиште „Глеј“ иако го прикажа новитетот на младиот драматург и режисер Винко Медерндорфер **„Лоши часови“**, сепак и претставата беше меѓу полошите, а што не е ни чудно ако знаеме дека овој театар веќе неколку години залудно бара покрив, па и со оваа премиера гостуваше во централната сала на Цанкаревиот дом. Поради тоа да завршине со целското Словенско људско гледалиште, кое за почеток на сезонава го претстави австрискиот комедиограф Артур Шитцелер, со неговата комедија **„Веселба“**, а потоа пријатно изненади со издржан младински домашен новитет. Тоа е **„Магнетното момче“** од Милан Деклева во режија на Хелена Зајчева. Толку успешно дело за млади и стари веќе долги години немаме видено на нашите сцени. Иако итричката не трае ни час, знае на публиката да ѝ подари многу повеќе отколку кои да било развлечени патетизирања. Деклева умее да прави разлика меѓу тоа колку некој е сакан, кој сака на секој начин да биде привлечен и тоа колку привлечен е секој, кој сака. Зајчева ова негово поигрување го режираше со симпатично иронизирање, така што претстава се наредува меѓу несомнените успеси на словенечката сцена.

Иако со ова е направен преглед врз словенечкото професионално создавање од септември наваму, меѓу успесите треба да се запише уште една претстава, која не настана во театарот како таков, туку во соработка на Љубљанското лутковно гледалиште со Цанкаревиот дом. Станува збор за **„Божествената комедија“** на рускиот автор Исидор Шток во контениалното пословенчување на Милан Јесих. Играта ја режираше и ликовно ја постави загребскиот готин Златко Боурек и со тоа на Љубљана ѝ приреди една од најинтересните куклени претстави последните години. Станува збор за комбинација на живи артисти, маски и кукли.

Словенечкиот театар, значи, не страда од недостаток — барем што се однесува на добри претстави. И бидејќи сме само на половина сезона, можеме уште многушто да си вети́ме. Сета таа понуда, покрај бројните меѓународни и меѓурегионални гостувања, им дава на љубителите на театарот можност, така да се рече, од недела в не-

дела да видат барем една интересна претстава. Тоа што за неинтересните молчевме, сосема е оправдано, зашто имавме бројни интересни, што ги наведовме. Инаку — освен ретки исклучоци — до недоразбирања на словенечките сцени не доаѓа.

Превод од словенечки: Александар Поповски

Низ страниците на југословенската периодика од областа на театарската уметност

Аспекти на модерната актерска игра

Иван ИВАНОВСКИ

(„Поља“, Нови Сад, бр. 284—285)

Не само специјализираните списанија, туку и списанијата што опфаќаат поширок круг теми од областа на културата, уметноста и општествените прашања, во последно време сè повеќе како да се ориентираат кон подготвување специјални тематски броеви, овозможувајќи ни на тој начин еден поцелосен увид и пресек на одредени состојби во творештвото. Таков обид, покрај другите, не многу одамна направи угледното новосадско списание „Поља“, кое својот двоброј (октомври-ноември) го посвети на аспектите на модерната глума.

На повеќе од 50 страници од поголем формат се објавени триесетина пообемни трудови, кои на еден многу студиозен начин го осветлуваат актерското творештво во сите негови позначајни и покарактеристични фази. Познатиот театролог од Белград, **Радослав Јазиќ**, како еден од главните носители на овој крупен проект, се погрижил да го комплетира споменатото новосадско списание со есеистички и други текстови од такви еминентни теоретичари, театролози, театарски творци и др. какви што се: **Гротовски**, **Жене**, **Жиродон**, **Џорџо Стрелер**, **Михаел Чехов**, **Сара Бернар**, **Жан Луј Баро**, **Бертолт Брехт** (да ги споменам само нив), што бездруго му гарантираат на списанието „Поља“ едно високо ниво, овозможувајќи му на читателеот ретко широка панорама од нови и свежи идеи од доменот на наведената проблематика. Собрани на едно место, сите прилози прават една многу значајна студија, која останува како редок, да не речеме и како единствен пример во нашата, југословенска театрологија.

Како уведен текст на страниците на „Поља“ е отпечатен текстот на **Ан Иберсфелд** под наслов „Работата на актерот“, што претставува значаен прилог кон изучувањето на семиотиката на глумата. Во случајов се работи за одломка од неговата книга „L'Editions sociales“, објавена во Париз 1981. Во одломката средишни прашања на кои авторот посебно се задржува се: актерот и неговите знаци, конструкцијата на личноста на актерот и т.н. Сличен карактер има одломката од една друга

книга, т.е. од книгата „Актерот на XX век“, чиј автор е **Одет Аслан**, објавена, исто така, во француската престолнина нешто порано, односно во 1977. Опсегот на прашања со кои се занимава Аслан е многу широк и разновиден, како што се прашањата на изборот на репертоарот, односот на актерот и авторот, односот на актерот и режисерот, актерот и неговите партнери, односот на актерот и гледачот, потоа политичкиот ангажман, актерската утрешнина и сл.

Едно, од така да се рече, вечните прашања: дали актерот е уметник, го поставува и на еден скоро маестрален начин го обработува **Џорџо Стрелер**, задржувајќи се посебно на одговорноста на интерпретацијата, додека советскиот театролог од интернационално реноме **Михаел Чехов** пишува за тоа што значи да се биде артист, со задржување на жанровите во театарот.

Со големо интересирање и љубопитство се следат и низа други текстови од строго аналитичен карактер. Во прв ред би ги издвоил текстовите на **Пјер Брижар** за актерот и неговиот двојник, на **Бертолт Брехт** за позивот на актерот, на **Сара Бернар** за уметноста на актерот, на **Едвард Чато** за играта со дистанца, на **Адолф Апи** за музиката и артистот, на **Анастас Михајлов** за мизансценот на телото, на **Јан Мукаржовски** за обидот на структуралната анализа на феноменот на актерската уметност и др.

Не е мала листата и на автори од нашата земја, а нивните текстови на најубав можен начин го илустрираат извонредниот напредок на развојот на театролошката мисла кај нас. Потврда за оваа констатација дава текстот на **Милан Буњевац** на тема „Хистрионска топологија“, напишан неверојатно луцидно и до таа мера инспиративно и образложено што уште веднаш се наметнува при читањето. Тука е и брилијантниот есеј на **Милан Дамјановиќ** за актерското творештво и принципот на вториот, односно за уметноста на глумата во хетеролошки поглед. Честа да биде застапен во овој избор ја имаше и д-р **Миодраг Мицев** (единствен од нашата Република) и тоа со одломка од неговата книга „Психоанализа и театар“, што се однесува на уметноста на актерот. Аспектите на актерската уметност во режисерскиот театар се предмет на мошне исцрпно разгледување во трудот на познатиот запрепски театролог и теоретичар **Борис Сенкер**. За глумата што се создава на раз-

ни светски меридијани, то ест за актерот во кат-хакали театарот и за еден лик на пекиншката опера со извонредни познавања на проблематиката со која се занимаваат, пишуваат **Твртко Куленовиќ** од Сараево и **Бора Драшковиќ** од Белград. Последните страници на новосадското списание „Поља“ се отстапени за два прилога на составувачот на овој богат и репрезентативен избор — Радослав Лазиќ. Првиот е неговиот есеј под наслов „Сложено творештво“ кој донесува есенцијални

размисли за начелата на соработката меѓу режисерот и актерот, а вториот е еден вид на досие на разговори со следниве југословенски артисти и режисери: **Марија Црнобори**, **Борис Каваца**, **Михаил Вираг**, **Душан Јовановиќ**, **Љубиша Ристиќ**, **Паоло Мацели** и **Љубиша Георгиевски**. Низ разговорите се откриваат суштините на глумата и нејзината поврзаност со другите видови театарски средства.

Крлежа и неговото драмско дело

„Позориште“, Тузла, бр. 3—4

На 31 декември 1981 почина бардот на југословенската драмска литература — Мирослав Крлежа. Непосредно пред одбележувањето на првата годишнина од смртта на овој колос на драмскиот збор, од печат со значително задоцнување се појави списанието за театарска уметност — „Позориште“ (3—4, мај-август), што излегува во Тузла, целосно посветено на Крлежиното драмско дело.

„Литературата и човекот Мирослав Крлежа“ е насловот на првиот текст од најголемиот југословенски режисер на сите времиња — Бранко Гавела. Од перото на Радослав Јосимовиќ се публикувани два подолги текста, во кои споменатиот автор пишува за толкувачите на Крлежините дела, од една, и од друга страна, за присуството на Крлежа на белградските професионални драмски сцени. Во наредните прилози, читателот има можност пошироко да се запознае и со застапеноста на Крлежиното драмско дело на словенечките сцени, како и на најпознатата смотра на југословенскиот театар и на југословенската драматургија — Стерииното позорје. Вистинска е штета што редакцијата на ова списание не направила обид да објави слични текстови што се однесуваат на другите југословенски театарски центри (Загреб, Сараево, Скопје), па сликата за изведбата на драмските дела во Југославија да биде целосна и сосема заокружена.

Со посебна топлина и непосредност, но и со неопходната продлабоченост и стручност се одликуваат секавањето за Крлежа на Мата Милошевиќ и импресиите на Мирослав Беловиќ за поставувањето на „Господа Глембаеви“ во Москва.

Своите искуства на работата врз монодрамата „Под маската“ од М. Крлежа ги изнесува познатата југословенска артистка Маја Димитриевиќ, а со својот методолошки пристап од посебно значење е есејот на Дубравко Обад посветен на гласовно-говорната назнака на „Господа Глембаеви“.

Познатите режисерски белешки на кои ќе најдеме во двете книги на Бора Драшковиќ — „Промена“ и „Лавиринст“, овој автор ги збогатува и со десет одломки за Крлежиниот театар, што се објавени во овој двоброј на „Позориште“, во кој уште ќе сретнеме текстови за последната Крлежина премиера („Банкет во блитва“ на сцената на Хрватското народно казалиште во Загреб, во режија на Георги Паро) и за М. Крлежа во НОБ, чии автори се Радослав Лазиќ од Белград и Маја Хрибар-Ожеговиќ од Загреб.

На крајот во рубриката „Прилози за историјата на театарот“, Јосип Лешиќ продолжува да пишува за бањалучкиот театар, а во постојната рубрика „Мозаик“ преку рецензии, информации и вести даден е пресек на некои тековни театарски настани во нашата земја.

Херменеутика на актерската игра

Радослав ЛАЗИК

Разбирањето на аспектите на модерната актерска игра денес е можно со разгледување на интердисциплинираните искуства, мултимедијалното и конечно на херменеутичкото промислување на актерската игра, а „херменеутиката е темел на секоја интерпретација и критика, па и на самата историја на уметноста, доколку таа навистина сака да се движи во сферата на смислата и разбирањето“ (Златко Посавец).

Таа скриена, невидлива и толку тајновита уметност на актерската игра е предмет на изборот што му се нуди на читателот како можен увид или панорама во таа „најминлива од сите уметности“ (Ками).

Ефемерна и херметична, загадочна и зачудувачка уметност на актерот е најпарадоксалната од сите облици на човековиот израз и изразување и со самото тоа што актерот „свири“ на инструментот на сопственото тело или тоа го прават други со него. Актерската игра како облик на манипулација и самоманипулација се состои од противречности. „Па гледате каква ништожна работа правите од мене. Вие сакате на мене да свирите, сакате да го дознате мојот клуч; сакате од срце да ми ја ископнете тајната; би сакале да направите да одекнам од најнискиот тон до скалата. А, еве, мал инструмент во кој е прекрасен глас и изобилство на тонови, па вие сепак не можете да го натерате да прозбори! По фаволите, мислите ли вие дека на мене може полесно да се свири отколку на шупелка? Наречете ме било кој инструмент; вие можете да ме факате, но не можете да свирите на мене“ (Хамлет).

Да се игра во целата актерница на антропоцентричниот свет, во тоа нема сомневање: „секоје божје лице има своја сцена и свој просцениум, свои кулиси и свои задкулисни тајни, свој живот и свој предживот. Секој има своја фасада, свои повисоки и пониски катови, свои салони, но и свои визии и тајни по своите скривници на таваните“ (Валери).

Сите мемоаристи пишуваат кога примаат гости на свечен прием. Значи не сакаат логично да ги водат љубопитните во просторите за тоалети. Луѓето се играат себе исто така како што

тоа го прават црквите, државите, политичките партии, имајќи за себе програмски возвишено мислење и воопшто сè што е човечко се прикажува во најдобра кондиција поради општествениот углед и кредит. Така минуваат луѓето по улица, костимирани и маскирани во својата подобра гардероба“ (Крлежа).

Пред актерот се поставува сложена задача на одговорност: да се толкува светот со сам себе, себе во светот и светот околу себе, светот во себе и светот зад и покрај себе и тоа сè тука и сега.

Затоа Гете во „Вилхелм мајсторот“ со право ја изедначува улогата на актерот на сцената со улогата на човекот во општеството, дури оваа вторава во својот етички императив ја надредил: „Секоја човечка грешка ќе му ја простам на актерот, ни една актерска грешка нема да му ја простам на човекот“. Било како тука да се разгледуваат теоријата и практиката на актерската игра — естетички, етички, филозофски, антрополошки, феноменолошки, психолошки, семиолошки, социолошки, пропоеутички — аспектите на разбирањето на актерската уметност имаат единствена цел: без актерот нема дејствие, па според тоа нема ни драма, ако нема драма, нема ни театар. „Суштината, битието на театарот лежи во неуништливите карактеристики што ги има присутното човечко тело“ (Анри Гје).

Актерската игра кон крајот на XX век е актерска игра на голема криза. И на сцената. И на светската сцена. Па сепак, повеќе од било кога кризата на актерската игра укажува на алтернативите на новите изразни можности.

Задачата е на сите оние кои мора да играат, зашто повеќе никогаш не ќе живеат (театарот е еднаков на живот), е за современата актерска игра да бараат нови патишта, нови облици на изразување.

Затоа сведочењето на самите уметници за својата уметност од смислата на актерската игра, како и од оние другите кои мислат за актерската игра е единствената намера кризата во актерската игра во нашето време да се превозмogne и да се отворат нови хоризонти без присилба и било каков вид манипулација и самоманипулација. „Актерот е најјасен, најсложен елемент на театарскиот феномен: за некоја заедница тој станува симбол на театарот, тој го обзема“ (Стрелер).

Но, современиот театар не смее никогаш да заборави дека драмското создавање го обусловува делото на драмскиот автор, кого со сценско-уметнички средства го обликува режисерот — творецот на целината. Оттука секој разговор за актерската игра подразбира толкување на драмата и режијата. Не мораме да бидеме сите исти, ниту сите подеднакво важни, но мораме да бидеме неопходни едни на други.

Превод од српско-хрватски:
Славко Маринковиќ

Дали ви е познато?

1. Кога постоело и работело Руско драмско друштво во Скопје?

— Помеѓу двете светски војни во Скопје работи Руско драмско друштво, кое поставува драмски творби од руските класици, на руски јазик. Посетители главно биле големиот број руски емигранти, жители на Скопје. На сцената на ова друштво гостувале неколкупати емхатовците Вера Греч и Поликарп Павлов. Овие двајца познати руски уметници поставувале претстави и во народното позориште, како режисери гости, а и самите играле во нив. На 3.3.1933 година играле во од нив режираната претстава „На дното“ од Максим Горки — Вера Греч како Василиса, а Поликарп како Лука.

2. Каков бил репертоарот на драмската секција при Работничкото музичко-пеачко друштво во триесеттите години во Скопје?

— Во 1926 година е формиран аматерски оркестар, што го сочинувале главно работници од Монополот. Во 1929 година се основа монополското работничко музичко-пеачко друштво, во чиј состав — покрај тамбурашкиот оркестар и мешан хор — била формирана и драмска секција. Основачкото собрание на Друштвото е одржано во 1930 година. На ова собрание како управа биле избрани: Александар Дроздовски (претседател), Давид Давидовиќ (секретар), Мише Аџи Паунов (благајник) и членови Душан Пандилов, Мара Атанасова, Царка Николова, Стефан Теодосиев-Цете и Тодор Илиев.

Со плодната активност, драмската секција го оправда своето постоење. Во сезоната 1930/31 биле прикажани: „Јазовец пред суд“ и „Три бекрии“ од Петар Кочиќ, „Кирија“ и „Светска војна“ од Б. Нушиќ; во сезоната 1932/33 „Сомнително лице“ и „Народен пратеник“ од Б. Нушиќ, „Ивкова слава“ од Ст. Сремац, „Дорќолска работа“ и „Артилерија Рустикана“ од Илија Станоевиќ. Во сезоната 1934/35 „Кир Јања“ од Ј. Ст. Поповиќ и „Гидо“ од Јанко Веселиновиќ. Во 1935/36 „Коштана“ од Б. Станковиќ, „Белград некогаш и сега“ од Б. Нушиќ и „Зла жена“ од Ј. Ст. Поповиќ. 1936/37 „Госпоѓа министерка“, „Шокица“ од Илија Окруѓиќ Сремац, „Жена согона“ од Карло Шехнер. Во 1937/38 „Покојник“ од Б. Нушиќ и „Колера“ од Драгомир Брзак.

3. Што е тоа медах?

— Покрај „Караџоз“, друг тип на популарен турски театар е медах (фалбадија, понегиричар). Подоцна овој збор се употребува во многу поширока смисла и означува устен раскажувач кој се преправа. Во стари времиња медах темите биле сказни за светците, земени од минатото на муслиманите. Според легендата светиот човек Сахиб Руми, роден во Сивас (Мала Азија) бил патрон на турските понегиричари, а истовремено бил прв медах изведувач. Подоцна кога муслиманското свештенство престанало да обрнува внимание на претставите медах, тие го губат карактерот на понегирици на светците и сè повеќе се проткајуваат со световни содржини. Процесот на прераснување од медах изведувач во устен раскажувач е постепен. Тие се мајстори на раскажување. Тие главно укажуваат на комичните ситуации од животот на пониските општествени слоеви. Медах изведу-

вачите поседуваат вонредна моќ на запазување, тие се способни да ги пресликаат јасно сцените од животот, сликајќи ги при тоа со доста хумор. Точно се знае кога Турците ја презеле оваа уметност од Арапите. Пренесувачот на медах, кон крајот на IX век бил прославениот арапски устен раскажувач Ибнал-Магазили, кој во своите дела уште од тогаш го внел духот на народната традиција и хумор. Медах изведувачот обично ја започнувал својата претстава со стихови од религиозните текстови. Цензурата им ги забранувала сите морални неприкладности, а тие кои во медах претставите изразуваале напредни политички идеи, биле казнувани. Забрането им било да то навредуваат повикувајќи ја публиката на медах претстава. Зад него, на стол, асистентот на медах продавал билеваат клерот, употребата на зборот султан итн. Во време на Рамазан на влезот на обилно осветлената кафеана стоел човек со мало своно во рацете, ти. На прозорецот на кафеаната имало плакат со сликата на медах-изведувачот или стихови како на пример:

„Ја започнувам својата претстава овде
нека кафеаната биде полна со пријатели,
Ако ја слушаат мојата приказна, можеби,
нема да бидат тажни“.

Медах претставите, како и Караџоз, за време на турското владеење биле присутни и во нашите краишта.

4. Кои сè називи ги имал Драмскиот театар од 1946 до денес?

— Драмскиот театар во Скопје има специфичен и динамичен развоен пат. Од куклена сцена (секција) при МНТ, па преку Куклен театар, Младинско-детски театар, па сè до денешниот Драмски театар, може да се забележи и да се следи еден буен развој во кој беа вткаени амбициите на голем број луѓе.

Првата премиера на куклената секција беше дадена на 21.4.1946 година. Тоа беше претставата „Силјан Штркот“ по Марко Цепенков, која ја подготви за сценско изведување Петре Прличко, додека куклите ги подготви и раководеше со нив Светлана Малахова, која беше истовремено и режисер.

На 10.1.1958 година беше прикажана живата претстава „Принцот и просјакот“, според Марк Твен, во драматизација на Сергеј Михалков. Со решение бр. 8466 од 6.4.1958 година, ценејќи го очигледниот уметнички растеж на Куклениот театар и користа од живите претстави за училишната и трудбеничката младина, се преименува Куклениот театар во Младинско-детски театар.

По доаѓањето на нови постојани артисти во Младинско-детскиот театар од Драмата на МНТ на Тодорка Кондова, Крум Стојанов, Кирил Кортошев, Милица Стојанова, Нада Гешоска, Мара Исаја, Дарко Дамески, Ацо Јовановски, Димитрие Гешоски, Вукан Диневски и Драги Костовски, уметничката кука прерасна во Драмски младинско-детски театар. Во тукушто изградената театарска зграда се прикажа премиерно претставата „Богомилска балада“ според романот на Владо Малески на 4.3.1965 година, а во режија на Тодорка Кондова-Зафировска.

По две години, во 1967 година театарот го доби денешното име — Драмски театар.

Како се примаат кандидати во француските театарски школи

Многу строги конкурси

Бернар ДОР

(„Монд“ — Париз)

Секоја година, во почетокот на есента, еден мал настан го раздвижува театарскиот свет: конкурсот за прием во Конзерваториумот. Секако, денес, Вишиот национален конзерваториум за драмска уметност го загуби својот поранешен монопол: тој повеќе не е единствената национална театарска школа. Создадена во 1954, школата на Источниот драмски центар стана во 1972 Виша национална школа на драмски уметност на Стразбур. Мнозина од сегашните најдобри артисти излегуваат од неа. Многу режисери, кои се промовирани да ги водат драмските центри или националните театри, имаат планови за школи: **Шеро** отвори една во Нантер, **Витез** има предвид во Шајо одново да ја преземе работата на формацијата што ја водеше паралелно во Конзерваториумот и во една школа на Театарот де картие во Иври, **Жан-Луј Мартин-Барба**, кој раководеше со еден приватен курс во Париз, исто така би сакал да придобие една школа кон својот Драмски центар во Нор-Па де Кале... И конзерваториумот повеќе не е задолжително предсобије на Комеди франсез.

Тоа не пречи. Кандидатите за Националниот конзерваториум се помногубројни од кога и да е порано: лани ги имаше скоро 900 (417 машки и 459 женски). Млади се: на конкурсот можат да се пријават само оние кои имаат најмалку 18, а најмногу 25 години. Доаѓаат од сите хоризонти. Под услов да ги исполнуваат старосните лимити и досега да не конкурирале трипати. Секој може да конкурира, дури и „странците кои течно го употребуваат францускиот јазик“.

Без сомнение, повеќето од овие кандидати посегувале општински и обласни театарски курсеви (а нив ги има многу: повеќе од сто во цела Франција, од кои огромното мнозинство во Париз), а другите се сосема нови: тие никогаш не се занимавале со театар, освен како аматери или се задоволувале за него да сонуваат. Од овие 900 нови кандидати, само триесетина ќе станат ученици на Конзерваториумот. Значи, еден на триесет: конкурсот е без милост.

НА ТЕШКА ПРОБА

Сè се одигрува на аудицијата од две сцени. Кандидатот мора да подготви три, бидејќи едната е задолжително француска „класична“ пиеса (автори се **Корнеј**, **Молер**, **Расин**, **Ренар**, **Лесаж**, **Мариво**, **Бомарше**, **Мисе**, **Вињи**, **Иго**, **Мериме**), додека другите две се оставени на неговиот слободен избор. Ќе минат само две, во првиот како и во вториот круг. Често, не се играат во нивната интегралност, бидејќи правилата одредуваат: „**траењето на секоја сцена не треба да пречекорува три минути**“. Штом ќе минат трите минути, претседателот на жиријто ќе прекине. И кандидатот се зафаќа, помалку или повеќе храбро, со својата втора сцена.

Ваквата проба е сурова и неизвесна. Многу кандидати остануваат парализирани од трема. Некои изгледаат загубени на штиците: можеби, тие го познаваат театарот само од осамениите сеанси на рецитирање во сопствените соби или пред огледалото во бањата. Често, нивните партнери, нивните „реплики“ потфрлуваат: тогаш како да се игра пред некој што не го знае текстот, пелтечи, со книгата в раце и испушта секоја втора фраза?

Исто така треба да се признае дека задачата на жиријто (јас бев член лани) не е лесна: секојдневно пред него се појавуваат четириесетина кандидати. Конкурсот трае дванаесет дена. Со ритам од осумдесет секојдневни сцени, брзо се достига заситеност. И сомнение ве зафаќа кога ќе треба да гласате, за или против. Колку што поради оние што ги има примено, Конзерваториумот е познат и по големите артисти што ги има одбиено, од **Антоан** до **Луј Жуве**... Но, тоа е правило на многу конкурси. Можеби, овој на Конзерваториумот е полош од некој друг?

ЛИК И УПОТРЕБА

Сепак, и покрај слабоста на сите конкурси, овој обврзува да се постави прашањето: што, всушност, за идниот артист, претставува фактот да мине една сцена? Може ли тој таму да се оцени? Сцената на конкурсот — дали сè уште е пасивност на театарот?

Постоеше време кога поминувањето на една сцена, претставуваше скоро исклучиво техничка вежба. Интерпретацијата ѝ беше подредена на употребата. Секој лик беше само посебен случај на една поширока категорија: онаа на употребата. Многу малку беше важно дали претставениот лик е Валер од „Тартиф“ или оној од „Скржавец“, тој можеше дури да се вика Дорант и да доаѓа од „Игра на љубов и случај“: секогаш тој беше „млад почетник“. Артистичкиот почетник требаше само да даде доказ за својата дарба, да одигра како таков. Доволно му беше да има приспособен физички изглед и глас, да ги покаже своето разбирање и владеењето со текстот, да прикаже неоспорна сценска леснотија. Тоа не беше ништо. Но, влогот беше јасен, а резултатите прецизни, речиси мерливи. Впрочем, често, во жиријто седеше некој француски артист, кој беше, прецизно, почестна личност: тој можеше да го признае кандидатот и, на некој начин, да го прими.

Сега, повеќе не оди така. Не се игра според употребата. Поимот лик доби во поединоста и во комплексноста. Понекогаш, тој е исто така разбиен. Помеѓу артистот и ликот се постави режисерот. Не само што Валер од „Скржавецот“ не е оној од „Тартиф“, ниту Дорант од „Игра на љубов и случај“ е оној од „Лажни исповеди“, но сè уште Дорант од „Лажни исповеди“, поставени од Жак Ласал, е на сто милји од оној на истата пиеса остварена од Жан-Луј Баро, сосема како и Валер од „Тартиф“ на Жуве. Во секој случај, повеќе дури и не може еден лик да се презентира како некој од познатите. Секојпат треба да се ре-

конструира од крај до крај. Задачата е тешка за артистичките почетници и трите минути на аудицијата ја прават речиси невозможна.

ДА СЕ БИДЕ СЛОБОДЕН

Од друга страна, репертоарот преку мера е проширен. Тоа веќе, срамежливо, го посведочи што Мисе, Вињи, Иго и Мериме се прифатени меѓу авторите на задолжителната „класична“ сцена. Но, токму во изборот на „слободните“ сцени ова проширување оди до крај. Таму, кандидатите мораат да зафаќаат по малку насекаде, дури и надвор од драмските текстови. Оеднаш гледаме една мариовеска Силвија како се метаморфозира во Бланша од „Трамвај наречен желба“ (најсаканата улога од женска страна), додека еден Фантазио (мажите лудуваат по него) станува, по желба, сомнителниот херој на „Станар“ на Џо Ортон, или преправениот војник произлезен од филмот на Клод Милер: „Најдобриот начин да се оди“... Ние дури имавме право на театрализација на еден фармацевтски рекламен производ!

Сонуваат да можат да воодушеват. Да бидат колку што е можно поособени. Сите критериуми се распрснуваат. Дури повеќе нема ни можни споредби. Тогаш зарем не би требало да се откаже од конкурсната сцена и кандидатите повеќе да се оценуваат во текот на еден стаж на реализација, под раководство на еден режисер? Така, впрочем, се постапува во Школата во Стразбур, барем кога се работи за дефинитивен прием.

Сепак, освен материјалните тешкотии што би настанале при една таква процедура, имајќи го предвид бројот на кандидатите, нема ли отстранувањето на сцената од конкурсот да оди против она што останува фундаментално барање на театарот? Ја сфаќам и самата одговорност на артистот кој сака, играјќи еден лик, да се покаже како актер и, покажувајќи се, да го создава прецизно

тој лик. Токму тука, всушност, повеќето кандидати се препнуваат. Или немаат друга грижа одошто да бидат видени, да им се воодушевуваат на нивниот изглед, нивниот глас или нивното соборување и, тогаш, сосема брзо, тие не пројавуваат интерес. Или срамежливо се засолнуваат зад сликата, силно збиена (во три минути...) па се прават херои: „земаат“ акцент, прават конвенционални гестови, се впуштаат во афектирана меланхолија (Фантазио...) или во едно парадно младештво (Арлекин или Силвија), па тогаш повеќе ништо не се случува, актерот повеќе не е присутен.

Сепак, некои, навистина ретки, успеваат да направат од „сцената“ место на доближување и средба: тогаш, ликот и артистот прогресивно се дефинираат еден преку другиот. Овие кандидати не се само она што го играат: **тие истовремено ни покажуваат она што би можел да биде нивниот лик и она, што тие еден ден би можеле да станат. Токму тука се препознаваат актерите.**

Сцената на конкурсот, без сомнение, ја измени смислата. Таа повеќе не би можела да биде завршен производ: доказ дека еден артист претходно може да заземе такво фиксирано место или да навлезе во еден лик, чија концепција би му била надворешна. Но, таа останува самиот израз на одговорноста на артистот, спрема текстот и на штиците. Во неа идеално се слеваат и се егзалтираат театарското знаење и моќта на инвенцијата на актерот-почетник.

Се разбира, трите минути на конкурсот не се доволни и, можеби, не би требало сè да се проценува врз база на тоа. Уште помалку, кога тоа е навистина „слободно“, тоа ја изложува на голо-тија сета театарска игра. Така, како што **Мариво** им велеше на своите „добронамерни артисти“, секогаш треба **„да се прави слично како да се прави слично“**. Тогаш, „еден живот“ може добро да се одлучи врз „два или три дијалози“.

Превод од француски и обработка:
Душко Малевски

Лондонска театарска панорама

Благоја КУНОВСКИ

За да го видите целиот театарски репертоар на Лондон, под претпоставка да одите секој ден на различна претстава, потребни ви се два полни месеца, што говори за гигантскиот потенцијал од над педесет театри распоредени низ Лондон, а со најголема концентрација во самиот центар или Лондон Сити: околу **Пикадили, Лестер Скверот, Стренд, Олдвич** или преку Ватерло мостот на **Саут Бенк**, каде што во културниот комплекс на Лондон се наоѓаат уште три театри во една целина што ја сочинуваат: театарот **Оливије, Литлтон и Котесло**, а што заеднички се нарекува **Национален театар**.

I — МЈУЗИКЛИ

Да не говориме за уште една дузина неофицијални театарски групи распоредени низ мегалополитската површина на 12-милионскиот Лондон. Јасно е, при секој краток престој, овој космополитски уметнички центар, во кој нон-стоп се вртат разни уметнички манифестации и доживувања на сите музи на уметноста, едноставно ве толта, што се вели тој ве гледа а вие се губите во неговото шаренило, во уметничкиот карусел и ви се чини дека многу знаете за Лондон, за неговиот живот, а всушност што повеќе гледате како сè помалку да сте виделе, и едноставно сфакате дека културно-уметничките доживувања во Лондон траат цел еден живот.

Токму како и сега веќе легендарната **„Стапца за глувци“** на вечната дама на крими-романот **Агата Кристи**, чија реклама на зградата на театарот **Сент Мартин** стои цели три децении, уште од 1952 година, означувајќи го светскиот рекорд за нон-стоп прикажување на една театарска претстава која триесет години го привлекува вниманието како на самите лондончани така и на многубројните туристи со бројка од над четири милиони гледачи.

Лондонскиот театарски репертоар, се разбира, сам по себе е секако многу разновиден, застапени се сите жанрови, а доминантно место имаат мјузиклите, потоа комедиите, класичните дела работени најчесто според Шекспир, како и авангардните остварувања на современите британски, американски или европски автори. Така, не може да се замисли театарска година ако најголемиот мајстор на островскиот мјузикл **Ендрју Лојд Вебер** не се појави со ново дело од овој најпопуларен и најатрактивен сценски жанр. Лојд Вебер е веќе одамна неофицијален крал на британскиот мјузикл кој доминира и негови три остварувања се во центарот на вниманието на лондонскиот репертоар веќе полна деценија. Хит на сезоната е мјузиклот **„Мачки“** што се прикажува со голем успех на сцената на Новиот лондонски театар, за чии претстави билетите се веќе распродадени за февруари и март, а се вршат резервации за април и мај. Единствено, среќа може да имате, околу наоѓањето билет, ако стрпливо застанете во ред, чекајќи да бидат вратени некои билети, што меѓу

другото ми успеа и мене еден ден. Веберовиот мјузикл **„Мачки“** е навистина доживување и по својата спектакуларност, музичко-кореографската и танцовачката импресивност, потсетува на извонредниот мјузикл **„Хорска линија“** на Мајкл Бенет и Марвин Хемлиш, што како пренесен од Бродвеј по тамошниот огромен успех, се прикажуваше до неодамна во лондонскиот **„Друри Лејн“**. Вториот голем мјузикл — хит на Вебер заедно со Тим Рајс е **„Евита“** што веќе седум години се прикажува во театарот **„Принц Едвард“**, а либертето говори за животот и личноста на бившата прва дама на Аргентина **Евита Перон**, со познатиот музички хит со наслов **„Не плачи за мене, Аргентино“**. Третиот мјузикл на Вебер е исто така новиот **„Песни и игри“** чија премиерна година започна во театарот **„Палас“** каде што пред тоа мјузиклот **„Исус Христос супер стар“** се прикажуваше околу 12 години. Од театарот **„Аполо Викторија“** прославениот мјузикл **„Ени“** на авторите: Мартин Чернин и Чарлс Страус (чија филмска верзија спектакуларно се најавуваше лани во Кан) се пресели во театарот **„Аделфи“** на Стренд, отстапувајќи му го местото на мјузиклот **„Камелот“** на тандемот: **Лернер-Леве** (по неговиот двегодишен бродвејски успех) со Ричард Херис во главната улога на оваа сага од времето на витезите на тркалезната маса (според која веќе е снимена филмска верзија).

Друг мјузикл што бележи голем успех е **„Микадо“** на авторскиот тандем **Цилберт и Саливен** во театарот **„Кембриџ“**, а посебно значење секако му се придава на мјузиклот на годината **„Момчиња и девојки“** на Френк Лесер со сторија за бродвејскиот живот во доцнежните четириесетти години, што се прикажува во **„Оливер“** во комплексот на Националниот театар. Со специфична мјузикл-природа се издвојува импресивното **„Уан мен шоу“** (шоу на еден човек) на австралиската артистка и пејачка **Робин Арчер** во ревијалниот мјузикл **„Свездите сеуште траат“**, во која Арчер ги евоцира личностите и пејачките стилови на веќе умрените ѕвезди на светската естрада — од **Мери Лојд до Џенис Џоплин**, а тука се **Беси Смит, Едит Пјаф, Били Холидеј, Џуди Гарланд**, па дури и **Мерилин Монро**. Како своевиден сумарум на она што се случувало во бродвејските најпопуларни мјузикли на сите времиња, започнувајќи од триесеттите години до денес е ревијалната претстава **„Американската танцовачка машина“** што се прикажува на Стренд во театарот **„Аделфи“**.

Се разбира, да нема недоразбирање, ова се мои збирни импресии за лондонските мјузикли, дел од нив видени лани, а дел во текот на изминатите пет години и тоа за оние кои сеуште се прикажуваат. А од друга страна остануваат и секавањата за некои бисерни мјузикли како што се веќе спомнатиот: **„Хорска линија“**, **„My fair lady“**, **„Оливер“**, **„Битлманија“**, **„Ох, Калкута“**, потоа мјузиклот **„Чрчорење на кафеавиот шеќер“**, за дез ерата во Америка со извонредни танцовачки и пејачки нумери или мјузиклот **„Нем филм“**, инспириран од неговиот период во Холивуд, а посветен на легендарната ѕвезда на неговиот филм **Лилијан Гиш**, или биографскиот мјузикл **„Присли“** посветен на кралот на рокот **Елвис Присли**, а како најатрактивен останува секако и пародискиот **„Роки хорор шоу“**

што се прикажуваше пред четири години во еден од театарите на Кингс роуд во Челзи — (кој исто така беше филмски транспониран). Ако го додадеме и најновиот чист британски мјузикл „Енди Кеп“ со Том Куртни и Алан Прајс, кој е и автор на музиката, што се прикажува во Олдвич театарот, тогаш лондонската мјузикл-панорама деновиве како впрочем последните десетина години, ја одржува богатата традиција во овој атрактивен сценски жанр.

II — КОМЕДИИ И ДРАМИ

Покрај мјузиклите кои се специфична атракција во лондонскиот театарски живот, богатството на театарската традиција на оваа уметничка метропола се одржува со исто така големиот број нови и стари комедии главно од англиски автори, како што во случајот на класичните драмски дела се Шекспир или Бернард Шо како непрескокливи величини. Веќе реков дека како куриозитет останува да се прикажува полни три децении легендарната претстава — светски рекорд „Стапица за глупци“ на прослаavenата Агата Кристи.

Со посебно самозадоволство Англичаните, потпомогнати, се разбира, од светската туристичка армија и љубопитни културно-уметнички консументи, како во случајот на многу други претстави — ја одржуваат на репертоарот веќе 12 години и комедијата со комично-индикативниот наслов, смешната авто-фарса на британска сметка, „Без секс — ние сме Британци“, што од театарот „Олдвич“ се пресели во театарот „Герик“, а чии автори Ентони Мериот и Алистер Фут имаат голема причина да бидат презадоволни.

Стандардниот комедиографско-драмски репертоар на Лондон главно го градат познатите авторски имиња какви што се Чарлс Вуд (чија пародија на тема КАКО СЕ СОЗДАВА ФИЛМСКИ СПЕКТАКЛ „И ВАШИНГТОН ИМАШЕ НОЗЕ“, се прикажуваше до пред две години во „Котесло“, а како дел од трилогијата за филмското создавање во која уште спаѓаат комедиите: „Ветерани“ и „Книга на снимање“.

Со други зборови не само во случајот на Вуд, туку и Пинтер или Стопард исто така се јавуваат како автори на сценарија, а Пинтер и неколкупати како филмски режисер. Во групата современи автори е и авторот Дарио Фо со најновата фарса за консуматорската еуфорија „Не играм — не сакам да играм“, прогласена за најдобра комедија минатата година, а што со успех се прикажува во „Критерион“ на Пикадили. Ноел Кауард е еден од водечката гарнитурa, сега застапен со најновото дело „Нацрт за живеење“, така наречена мека комедија за КОНТРАВЕРЗНОТО ЖИВЕЕЊЕ ВО ЗАЕДНИЦА (менаџ а труа) во која се вклучени двајца мажи и една жена. Инаку, делото „Немирен дух“ на Кауард, своевремено го режираше авторот Харолд Пинтер, едно од водечките имиња на британскиот театар покрај Том Стопард, без чии дела не може да се замисли лондонскиот театарски репертоар. Кога сме кај Пинтер, да ги споменеме и неговите театарски режии на две дела на исто така големиот бродвејско-лондонски писател Сајмон Греј (кој минатата година се појави со својата крими-комедија „Нож на сцена“, со Алан Бејтс во главната улога). Харолд Пинтер како режисер ги постави пред неколку години Грејовите дела „Инаку мажена“, и „Редок столб“, а третото дело на Сајмон Греј — „Батли“, Пинтер го постави на сцена и наедно го пренесе на филм.

По големиот успех со своите дела: „Роденденска прослава“, „Чувар на кука“, „Ничија земја“ и до

пред две години драмата „Измама“, како и со сценаријата за филмовите: „Слуга“, „Случка“, и „Посредник“ во режија на Џозеф Лоуи и други филмови — во сегашниот миг на лондонскиот театар Пинтер е одново присутен со трите едночинки што се прикажуваат под заедничкиот наслов „Други места“, а како и во случајот со повеќето негови драми, режисер е Питер Хол, исто така многу познат и како филмски режисер на филмовите: „Три во два не оди“, „Сон на летната ноќ“ и „Ејкен-филд“. Во последната деценија се чини најплоден британски автор е Том Стопард. Нема сезона а негова нова драма или комедија да не се игра на многубројните лондонски сцени и секогаш со голем успех. Така, покрај неговите прославени драми „Блузи“, „Розенкранц и Гилденстерн се мртви“ и „Травести“, Стопард пред пет години се појави со двете кратки сатирични комедии: „Валкани алишта“ и „Новата земја“, првата со алузии на хипокритскиот свет на живеењето на некои дискретности како што се членовите на британскиот Парламент, а втората „Исповед и празна егзалтација на еден Американец за неговата натурализација“.

Во 1979 година Стопард се појави со уште по сатирично интонираното дело „Ден и ноќ“ чие дејствие се одвива во некоја бивша британска африканска колонија по име Камбаве, кога во едно деноноќие во куќата на еден дипломат се водат разговори кои одишуваат со нескриена политичка сатира и иронија, меѓу другото и на релацијата политика—новинарство—пропаганда. Во својата најнова драма „Вистинска работа“, што одново ја режирa Стопардовиот режисер Питер Вуд, Стопард го опсервира лавиринтот на љубовта и бракот меѓу интелектуалците, при што има најчесто поразени. Но, и покрај стандардната режија и игра се чини дека ова дело во својата тематска сличност, е под Пинтеровата „Измама“, во која режисерот Питер Хол љубовниот триаголник драмски пофункционално го решава низ постапката — реконструкција на настаните по години, за да се видат корените на брачната криза и прелуба. Сепак, комедијата што најмногу привлекува по својата оригиналност и урнебесен non-stop смеа во текот на целата претстава е „Исклучена врева“ на авторот Мајкл Фрејн, а во режија на Мајкл Блекмур, што се игра во „Савој“ на Стренд. Идејата е, иако одамна присутна во театарскиот свет, сепак за првпат ефектно и луцидно остварена.

Имено, Фрејн делото го замислува како претстава во претстава, т.е. како во првиот чин театарската екипа на чело со режисерот ја подготвува претставата со наслов „Нема ништо“, во вториот дел ги следиме настаните зад сцената додека се одвива пробата при што актерите се во еден вид војна зад завесата, а третиот чин е синтеза на сето тоа, кога конфузијата достигнува кулминација и кога публиката ја гледа претставата, што се вели, од опачината. Треба да се додаде дека како посебна атракција во театарот „Хејмаркет“, беше улогата што Питер О’Тул ја толкуваше во познатото дело на авторот на „Пигмалион“ и други дела — Бернад Шо: „Човекот и супер човек“, напишано во 1901 година, како негова дванаесетта драма, кога дејствие што се одвива во смената на вековите, кога остриот ум и јазикот на Шо на свој начин се пресметуваат со навиките и менталитетот на британската аристократија во одумирање. Тоа е сторијата за младоженецот — писател Џон Тенер кој ќе биде свртен „на глава“, постепено станувајќи жртва на женското внимание, што од циник, игнориран на жените и противник на бракот, небележливо ќе потоне во крилото на најдобрата, се разбира, неодоливо убавата и мудра Ен Вајтфилд.

Преглед на премиери

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ — СТРУМИЦА

Шон О'Кејси

„ЈУНОНА И ПАУНОТ“

Режисер: Душко Наумовски

Сценограф: Чедо Христов

Костимограф: Благој Кировски

л и ц а:

Џек Бојл	Кирил Здравески
Јунона Бојл	Зора Георгиева
Џон Бојл	Душко Костов
Мери Бојл	Весна Коцевска
Џок Сердејли	Стојан Гогов
Бентам	Ристо Костов
Џери Дејви	Ване Крстевски
Мерием	Тинка Ристевска
Г-ѓа Танкрет	Љубица Пиперевска
Њуцент	Вошко Димитров
Носачи	Горѓи Шаламанов
Секретар	Бранко Бенинов
Революционери	Томе Ментинов
	Горѓи Василев
	Љупчо Филчев

Премиера: 18 септември 1982 година.



НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО

— детска сцена —

Младен Широла:

„ТРОЈЦАТА“

Режисер: Д. Горѓиоски

Сценограф: Ј. Поповски

Музика: М. Вожиновски

л и ц а:

Мешло	Б. Наковски
Долгло	Д. Димитриевски
Видло	Д. Божевски
Спасе	В. Данчов
Самовила Планинка	Ж. Пенчевски
Баба принцеза	Д. Стојановска
Вештерка	М. Боцева
	Љ. Гојковиќ
	К. Ивковска

Премиера: 19 септември 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

Коле Чашуле:

„ЦРНИЛА“

Режисер: Наум Пановски, к. г.

Сценограф: Тодор Максимов

Костимограф: Елена Дончева, к. г.

Муз. придружба: Петар Божиков, к. г.

Инспициент: Мичо Коцев

л и ц а:

Неда	Елица Арева-Јанева
Иван	Дафинка Јанева
Луков	Стојан Арев
Христов	Мите Грозданов, к. г.
Фезлиев	Лазар Атанасов
Методи	Алеко Протогеров
Младичот	Филимен Џинес
Терорист	Јован Трпески
	Страшо Милошевски
	Методи Васаровски
	Орце Трајановски

Премиера: 15 октомври 1982 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

Фадил Хаџиќ:

„ПОЛНЕТА ПТИЦА“

Превод: Саша Маркус

Режисер: Димитрие Османли

Сценограф: Љубомир Чадиловски

Костимограф: Елена Дончева

Муз. илустрација: Љупчо Константинов

Лектор: Јелица Инадеска

Инспициент: Гурко Стојановски

л и ц а:

Томо Врчек
Фрањо Чук
Милица Папак
Уредникот
Људевит Хумски
Анѓа Врчек
Саша Врчек
Аница Бобан
Ѓукица Цуфај
Женска странка

Петре Прличко
Благоја Чоревски
Снежана Михајловиќ
Гоце Тодоровски
Владимир Ангеловски
Ангелина Ивановска
Виолета Шапковска
Ленче Делова
Иван Петрушевски
Видосава Грубач

Премиера: 30 септември 1982 година.



ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ — ТУРСКА ДРАМА —

Жан Батист Поклен — Молиер

„СО СИЛА ЛЕКАР“

— комедија —

Превод: Сабиха Омај

Режисер: Димитар Христов

Сценограф-костимограф: Владимир Георгиевски

Музика: Миодраг Врчаковски

л и ц а:

Жеронт, татко на Лусинда
Лусинда
Леандер, љубовник на Лусинда
Зганарел
Мартина, жена на Зганарел
Робер, сосед на Зганарел
Валер, слуга на Жеронт
Лука
Жаклин, жена на Лука и
доилка кај Жеронт

Љутфи Сејфула
Мукерем Билал
Зекерија Хоџалај
Шефкет Хасан
Јилдиз Рифат
Енвер Бехдет
Салаедин Билал
Џемаил Максуд
Сузана Максуд

Премиера: 17 октомври 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Стеван Сремац:

„ИВКОВА СЛАВА“

Режисер: Љуба Милошевиќ, к. г.

Сценограф: Петар Ангеловски

Костимограф: Сотир Наумовски

л и ц а:

Ивко	Петар Стојковски
Калча	Илко Стефановски
Смук	Благој Стефановски
Курјак	Слободан Степановски
Претседателот	Методија Марковски
Непознатиот	Борис Чоревски
Кева	Ратка Захаријева
Сика	Радојка Димеска
Мариола	Жанета Костова

Во другите улоги	Станко Стоилков
настапуваат:	Михаило Петровски
	Сребре Ѓаковски и
	Ратка Чоревска

Музичка придружба: Инструменталната група при
Домот на културата

Премиера: 24 октомври 1982 година.



МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

— Драма —

Вилијам Шекспир:

„ЈУЛИЈ ЦЕЗАР“

Превод: Богомил Ѓузел

Режисер и сценограф: Љубиша Георгиевски, к. г.

Костимограф: Дорис Кристиќ, к. г.

Муз. илустрација: Андреј Бељан

Тон: Славко Трпковски

Светло: Јордан Ацевски
Васко Лисичков

Инспициент: Борис Шуминовски

Суфлер: Љупка Бошкова

л и ц а:

Јулиј Цезар	Илија Милчин
Духот на Цезар	Емил Рубен
Октавиј Цезар	Кирил Ристоски
Марк Антониј	Ристо Шишков
Брут	Владимир Светиев
Касиј	Јусуф Гулески
Каска	Душко Ѓорѓиоски
Дециј Брут	Чедо Христов
Метел Цимбер	Петар Арсовски
Требониј и Марул	Александар Џуровски
Цина	Вукосава Донена
Калпурнија	Јоана Попова
Порција	Александар Шехтански
Попилиј Лена	Кирил Попов
Артемидор	Тома Кировски
Гаталецот	Ратко Гавриловиќ
Поет	Горан Илиќ
Луциј	Живко Никлевски
Пиндар	Томе Витанов
Слугата на Антониј	Чедо Камџијаш
Слугата на Цезар	Марјан Чакмакоски
Месала	

Новинари и војници: Гоце Влахов, Афродита Кир-
јаковска, Снежана Конеска-
Руси, Драги Крстевски, Ѓор-
ѓи Постоловски, Ацо Посто-
ловски, Слободан Пејовски,
Слободан Гелевски, Сенко Ве-
линов и Слободан Андонов-
ски.

Премиера: 6 ноември 1982 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Слободан Селениќ:

„КОСАНЧИКЕВ ВЕНЕЦ, 7“

Превод: Јордан Плевнеш

Режисер: Димитар Станковски

Сценограф: Љубомир Чадиловски

Костимограф: Ѓорѓи Здравев

Муз. илустрација: Љупчо Константинов

Лектор: Јелица Инадеска

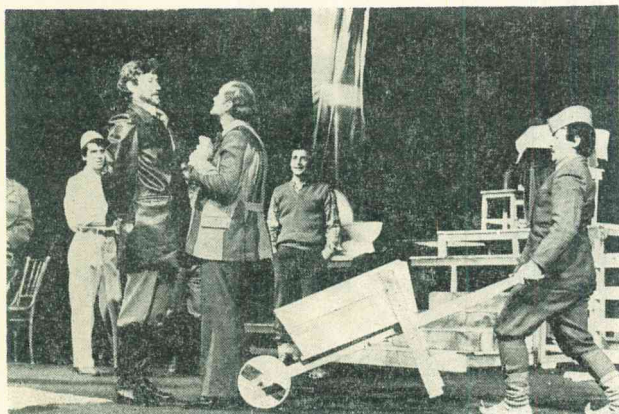
Инспициент: Томе Моловски

л и ц а:

Владан Хаџиславковиќ
Истреп Вери
Пуниша Мирчетиќ
Василија
Јозо Михаљевиќ
Милена Дрекало
Боштајн Жупанчиќ
Иштван Молнар
Мара Глигоријевиќ
Драги Станивуловиќ
Ламбро Петковски
Лепша Којадиновиќ
Мара Гарашанин
Мица
Вукадин Петковиќ
Милан Митиќ
Кумот Јордан
Савка
Сарка
Џавид

Стево Спасовски
Салаетин Билал
Ненад Стојановски
Мајда Тушар
Димитар Зози
Лилјана Георгиева
Диме Илиев
Ацо Дуковски
Ленче Делова
Ѓокица Лукаревски
Владимир Ангеловски
Милица Стојанова
Нада Гешоска
Соња Михајлова
Шишман Ангеловски
Димитар Гешоски
Ацо Ѓорчев
Снежана Михајловиќ
Сабина Ајрула
Бајруш Мјаку

Премиера: 7 ноември 1982 година.



ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ — АЛБАНСКА ДРАМА —

Едвард Бонд:

„БОВЧА“

или: „Нов тесен пат кон далечниот север“

Превод: м-р Сами Ибрахими

Режисер: Владимир Милчин

Сценографи: Крсте Цидров
Симон Узуновски

Костимограф: Елена Дончева

Музика: Драгиша Солдатовиќ
Љупчо Ристовски
група „Пасквелија“

л и ц а:

Скелеџијата
Башо
Ванг
Првиот војник
Вториот војник
Старецот
Старицата
Скелеџика
Пу-Тои
Лу
Кунг-Ту
Жената
Тигар
Шиола
Каку
Тор-Куо
I продавач на вода
II продавач на вода
Продавач на пексимит
Мажот
Третиот војник
То-Си
Гоу
Туан

Марк Марку
Бајруш Мјаку
Џеват Лимани
Селман Јусуфи
Беџет Питарка
Фазли Шакири
Зија Вериша
Антоанета Ковачевиќ
Лезе Томи
Веби Керими
Асија Жута
Енвер Бехџет
Елхаме Билали
Сефедин Нуредини
Силвана Вајчиловци
Ајете Реџеџи
Камил Веинер
Исмаил Рама
Веби Керими
Камил Веинер
Бекир Нуредини
Екрем Ахмети
Бекир Нуредини
Бекир Нуредини
Ријад Тахир
Нехат Мехмети

Премиера: 9 ноември 1982 година.

**НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“
— ПРИЛЕП**

Питер Устинов:

„ЖИВОТ ВО МОИТЕ РАЦЕ“

— драма во два дела —

Режисер: Васил Кртошев

Сценограф/

костимограф: Владо Георгиевски

Музика: Љупчо Константинов

Инспициент: Блаже Пепељугоски

Суфлер: Љубица Жежоска

л и ц а:

Артур Лонг, новинар	Благоја Ивчевски
Мили Лонг, негова жена	Лилјана Ракициева
Чарли Јерго, адвокат	Петар Димоски
Мак, уредник на дневник	Благоја Спироски
Доктор Ајк	Димитар Вандески
Доктор Адамс	Аце Михајлоски
Професор Левин	Блаже Алексоски
Министер на правосудство	Трајче Иваноски
Негова жена	Лидија Иваноска
Џон, нивни син	Најдо Тодески

Демонстранти, колпортери, полицајци и други

Премиера: 14 ноември 1982 година.



НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Славомир Мрожек:

„ПЕШ“

Превод: Петре Наковски

Режисер: Владимир Цветановски (студент)

Сценограф: Петар Ангеловски

Костимограф: Сотир Наумовски, к. г.

Муз. илустратор: Христо Бојациев

л и ц а:

Таткото	Ацо Стефановски
Синот	Владимир Талески (студент)
Госпоѓата	Соња Михајлова (студентка)
Супериорот	Илко Стефановски
Бабата	Олга Наумовска
Девојката	Радојка Димеска
Поручникот	Жељински Слободан Степановски
Мангупот	Методија Марковски
Учителот	Михајло Петровски
Свирачот	Сребре Гаковски
Клеопатра	Мери Трпенова

Премиера: 13 ноември 1982 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Весна Парун (текст)

Ладислав Тулач (музика):

„МАЧОРОТ ЦИНГИСКАН И МИКИ ТРАСИ“

— мјузикл —

Превод: Ѓорѓи Сталев

Драматизација

и режија: Звездана Ладика

Кореограф: Тихана Шкрињариќ

Сценограф: Трајче Јанчевски

Костимограф: Елена Дончева

Инспициент: Ѓурко Стојановски

л и ц а:

Цингискан
Мики Траси
Бабата
Дедото
Смилјанка
Козата
Магарето
Бабаја
Јајцето
Попштарот

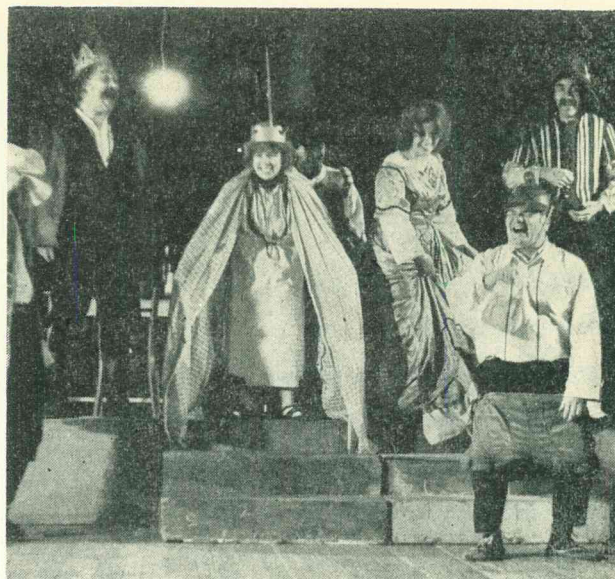
Гоце Тодоровски
Ванчо Петрушевски
Милица Стојанова
Димитар Гешоски
Виолета Шапковска
Лилјана Велјанова
Димче Мешковски
Лазе Манасковски
Викторија Ангешева
Симе Илиев
Лилјана Велјанова
Силвија Јовановска
Катарина Коцевска
Викторија Ангешева

Мачки, жаби

Кирчо Божиновски
Симе Илиев
Лазе Манасковски

Мачори, светулки

Премиера: 26 ноември 1982 година.



НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ — СТРУМИЦА

Иво Брешан:

„ХАМЛЕТ ОД ДОЛНО ГАШТАНИ“

Превод: Петре М. Андреевски

Режисер: Димитар Станковски

Сценограф: Ниче Василев

Костимограф: Благој Кировски

Музика: Перо Христов

л и ц а:

Учителот
Богоја
Голе
Анѓа
Јоце
Босица
Мисајле
Лапнијаре

Селани

Стојан Гогов
Бождар Димитров
Ристо Костов
Тинка Ристеска
Ване Крстевски
Зора Георгиева
Кирил Здравески
Бранко Бенинов
Ѓорѓи Шаламанов
Душко Костов
Томе Ментинов

Премиера: 11 декември 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

Т. М. Плаут:

„БЛИЗНАЦИ“

— комедија —

Превод: Миле Попоски

Адаптација: Саша Маркус

Режисер: Ѓорѓи Трајанов

Сценограф: Тодор Максимов

Костими и маски: Рада Петрова-Малкиќ, к. в.

Муз. илустрација: Ристо Аврамовски, з. г.

Инспциент: Мичо Коцев

л и ц а:

Лазар Атанасов	Менехмо од Епидамно
Методи Басаровски	Менехмо од Сиракуза
Филимен Џинес	Месенио
Јован Трпески	Метлата
Елица Јанева-Арева	Сопругата
Томе Гаговски	Старецот
Јелица Кирова	Еротија
Дафинка Јанева	Еписманија
Орце Трајановски	Кулиарио
Стојан Арев	Лекаррт
Ружа Икономова	Пролог
Драган Механџиски	Роб

Премиера: 22 декември 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Фадил Хаџиќ

„ПОЛНЕТА ПТИЦА“

— комедија во 2 дела —

Превод: Саша Маркус

Режисер: Благоја Дамевски

Сценограф: Васил Костов

л и ц а:

Томо Врчек,	Блаже Алексоски
претс. на Буковац	Лилјана Ракиџиева
Анѓа Врчек, негова жена	
Фрањо Кук,	Благоја Спиркоски
секретар на општината	Димитар Вандески
Људевит Хумски, поет	
Милица Папак, директор	Евица Глишиќ
на Нар. универ.	Најдо Тодески
Ѓукица Џуфај, студент	Иванка Ѓорѓиеска
по филозофија	
Аница Бобан,	Лилјана Петровска
студентка по право	
Саша Врчек, ќерка	Петар Димоски
на претседателот	
Уредникот на	Правда Илиќ
градскиот весник	
Женска странка	

Премиера: 26 декември 1982 година.



ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ — ТУРСКА ДРАМА —

Вилијам Шекспир:

„ВЕСЕЛИТЕ ЖЕНИ ВИНДЗОРСКИ“

— комедија —

Превод: Тарик Дурсун К.

Режисер: Коле Ангеловски

Сценограф-
костимограф: Владимир Георгиевски

Музика: Димитар Масевски

л и ц а:

Витез Џон Фалстаф	Џемаил Максут
Фентон, благородник	Атила Клинче
Шелоу, судија	Шерафетин Неби
Сиска, роднина на Шелоу	Зекир Сипахи
Форд, виндзорски граѓанин	Мустафа Јашар
Пеџ, виндзорски граѓанин	Наџи Шабан
Поп Хју Еванс	Фехми Груби
Д-р Кајус, француски лекар	Љутфи Сејфула
Г-ѓа Форд	Сузан Максут
Г-ѓа Пеџ	Мушереф Лозана
Ана Пеџ, нејзина ќерка	Мукерем Билал
Кеклик, домаќинка кај Кајус	Бедија Беговска
Гостилничар	Енвер Бехџет
Вардолф, придружник	
на Фалстаф	Ријад Тахир
Пистол, придружник	
на Фалстаф	Шефкет Хасан
Ним, придружник	
на Фалстаф	Зекерија Хоџалар
Сафет, слуга	Ирфан Бељур
Раѓи, слуга на Кајус	Абдурахман Рахман

Музиканти: Ахмет Вели, Зиба Бекир, Шенол Ис-
маил, Тамер Ибрахими.

Премиера: 26 декември 1982 година.

